الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة –

كلية الآداب و العلوم الإنسانية   قسم اللغة العربية و آدابها

التفكير الأسلوبي عند ريفاتير

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: بلاغة و أسلوبية

إعداد الطالبة: إشراف الدكتور:

مونية مكرسي   عبد السلام ضيف

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. معمر حجيج	رئيسا	جامعة باتنة
أ.د. عبد السلام ضيف	مشرفا و مقررا	جامعة باتنة
أ.د. السعيد خضراوي	عضوا مناقشا	جامعة باتنة
د. أحمد بلخضر	عضوا مناقشا	جامعة ورقلة

السنة الجامعية:

2010/2009

بســـــم اللّــه الــرحمــن الــرحيــم

«رَبِّ اِشْرَحْ لِي صَدْرِي وَ يَسِّرْ لِي أمْرِي وَ احْلِلْ

عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي»

صدق الله العظيم

طــه /25-26-27

الإهـــــــــــــــداء:

إلى أغلى هبات الله:

-أمـــي الغاليـــة-

إلى القلب الكبير الذي شملني بعطفه و الذي تحمل مشاق الحياة من أجل أن يوفر لي الراحة و السعادة و الأمل:

-أبـــي الحبيـــب-

إليكما يا والدي الكريمين-حفظكما الله- أهدي ثمرة جهدي

إلى منبع ابتسامتي و شموع دربي إخوتي الأحباء كل باسمه

إلى الأقرب من قلبي و الأعز إلي أبناء إخوتي:

رتاج ســـرور، أمـــيرة ريـــان، آدم الهاشمـــي

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع

مــــــونيــــــة

شكـــــــر و عرفـــــان

أتوجه بالشكر الجزيل إلى الذين ساعدوني في إنجاز هذا البحث و لو بكلمة من قريب أو بعيد، كما أخص بالشكر الأستاذ المشرف الدكتور عبد السلام ضيف الذي وجدته معلما ومرشـــدا حكيما، دون أن أنسى الدكتور- سعيد خضراوي- الذي لم يبخل علي بجهده ووقته ونصـــائحه و توجيهاته الصائبة، بالإضافة إلى الدعم الكبير من طرف رئيس كتاب الضبط بمجلس قضــاء باتنـــة، وتشجيعه لي مما سهل علي العمل في المذكرة ، ولولا أن جعله الله سببا ما كانت هذه المذكرة لتخرج في هذا الوقت.

كما أتوجه بالشكر إلى الأساتذة الكرام أعضاء اللجنة الموقرة على تفضلهم بقراءة المذكرة.

و إلى جامعة العقيد الحاج لخضر –باتنة- و على الخصوص أساتذتي في قسم اللغة العربيـــة و آدابهـــا اعترافا لهم بالجميل.

نسأل الله سبحانه وتعالى أن يجزيهم جميعا الجزاء الأوفى فإنما يحمل كل على أهل الفضل .

المقدمة

المقدمة:

لم تكن البلاغة لتفي بغايات الدراسات الأدبية التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير ينطوي على موضوعية ما للنص الأدبي، وبالمقابل فإن النقود الانطباعية والحدسية لم تتوفر هي الأخرى على أية موضوعية في تناولها للنصوص . من هنا كانت الحاجة إلى تهيئة أرضية صالحة لمعالجة النصوص الأدبية، فظهرت الأسلوبية كعلم بديل.

إن الأسلوبية علم وصفي يدرس مكونات الخطاب الأدبي و يحللها إلا أن كثير من الباحثين اختلفوا حول تحديد ماهيتها، هل هي متأصلة الوجود في العربية ،أم هي وافدة من الغرب؟ هل هي علم أم منهج؟

هذا الجدل القائم بين الباحثين غير موضوعي،لأننا لا يمكن أن نتجاهل جهود عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم و التي لمس من خلالها جوانب من الأسلوبية دون أن يعمد إلى ذلك.

إضافة إلى أن الدراسات القرآنية و البلاغية و الشروح الشعرية هي ملامح للدراسات الأسلوبية،غير أن تلك الجهود لم تتمكن من إقامة أسلوبية عربية كما تمكنت الدراسات الأسلوبية في العصر الحديث، التي أسست كيانها و أنجزت أدوات إجرائية في تعاملها مع النصوص الأدبية.

يطمح هذا البحث إلى أن يقدم إلى القارئ تعريفا بالمدرسة الأمريكية و واحدا من أشهر أعلامها ألا و هو ميشال ريفاتير الذي طورت أبحاثه الدراسة الأسلوبية و دفعتها خطوات إلى الأمام. و تأتي هذه المحاولة على أساس أن دراسات "ريفاتير" لم تتناول بالشكل الذي تستحقه. لذلك حاولت في هذا البحث إبراز خصوصية تفكيره الأسلوبي و سبر آرائه وتتبع رؤاه النقدية و نزع البرقع عنها، إضافة إلى أن أفكاره لم يستفد منها بالشكل المطلوب، فسعيت بذلك إلى استعراض مسعاه المنهجي، وبعض أدواته المعروفة في تحليل النصوص.

لقد استدعت طبيعة الموضوع أن أجعل البحث في مقدمة وثلاثة فصول.

كان الفصل الأول في نشأة علم الأسلوب،ثم إشارة إلى جهود العرب في ميدان الأسلوبية و اغنائهم لهذا الحقل ببحوث عمقت مجاله،كما يمكن أن تكون أساسا من الأسس التي تقام عليهــا الأســلوبية العربية.

ثم عرضنا للأسلوب عند الغربيين عند كل من بوفون،لانسون و تشومسكي.

و حرصا على الفهم الصحيح لمصطلح "الأسلوب" كان لزاما التطرق إلى بعض التعريفات العامة لـــه بغية التوضيح أكثر، لأن فهم الموضوع لا يتأتى إلا من خلال العودة إلى بداياته الأولى.

و لكون البحث يرصد الإطار العام للمدرسة الأسلوبية الأمريكية فيؤصلها من خلال مصادرها الأساسية حاولت في الفصل الثاني جمع المصادر الكبرى التي استقى منها "ريفاتير" جملــة مفاهيمـــه و أفكاره، فخصصت هذا الفصل لأهم المدارس النقديـــة الـــتي شـــكلت الجـــذور الأولى لـــتفكيره الأسلوبي،بداية من خلال نشأة الأسلوبية من رحم الدراسات اللغوية الحديثة التي وضع دعائمها العالم اللغوي السويسري"فرديناند دي سوسير"،ثم عرجت على مدرسة الشكلانيين الـــروس، لأنتقـــل إلى حلقة براغ اللغوية ، وما أعانني على ضبط الإرهاصات التي نتج عنها الفكر البنيوي تنـــاول أفكـــار الباحث الأسلوبي "بالي" وكذا "ليوسبيتزر" إضافة إلى المنهج الوظيفي وجهود رومان جاكوبسون" و أخيرا و ليس آخرا ما أخذه ريفاتير من المدارس السابقة و تشكل جذور تفكيره الأسلوبي البنيوي,

ثم يأتي الفصل الثالث والأخير ليكون مزيجا بين التنظير و التطبيق ،فأما أولهما فمداره التطـــرق إلى بعض المفاهيم النقدية عند "ميشال ريفاتير" كما وردت في كتابيه على التوالي "صناعة الـــنص" و "محاولات في الأسلوبية البنيوية "،بدءا بضبط و تحديد دقيق للأسلوبية عنده ثم فكرته عن الفـــرادة في العمل الأدبي،موقفه من القارئ،

و معايير تحليل الأسلوب.

و أما الثاني فتطبيق الأدوات الإجرائية في التحليل الأسلوبي عنده على قصيدة "محمود درويش" (عاشق من فلسطين).

وأخيرا إبراز الدور الذي اضطلع به المنهج الأسلوبي البنيوي ، ومدى تأثير "ريفاتير " في غـيره مـن النقاد العرب والغربيين وختمنا كل هذا بخاتمة بينا فيها أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث ، وقد اعتمدت في بحثي هدا على منهج تحليلي وصفي ، حيث عرضـت لأهـم المنعطفـات البـارزة في الدراسات الأسلوبية ، وحللت شخصية الباحث "ميشال ريفاتير" ،بوضعه في وضع قابـل للبحـث والتنقيب للوصول إلى مبادئه الأساسية التي أرساها في هذا الموضوع و إبـراز خصوصـية تفكـيره الأسلوبي ، وذلك عبر استقراء الجزئيات بقصد الحصول على رؤية كلية شاملة .

-واعتمدت في دراستي هذه على كتاب "ريفاتير " الجامع لكل أفكاره عن هذا الموضوع."محاولات في الأسلوبية البنيوية ".

و في النهاية أرجو أن أكون قد وفقت في بحثي هذا، كما أتمنى أن تكون هذه الدراسـة قـد أكملت نقصا أو أضافت جديدا إلى مكتبتنا العربية.

الفصل الأول

نــشأة علــم الأسلــوب

بدأت مع مطلع القرن العشرين ثورة فكرية في مجالات المعرفة الإنسانية نشئ عنها اهتمام متزايد بعلم اللغة واللسانيات.

و قد كان من نتائج هذا الاهتمام بروز علم جديد يبحث في لغويات النصوص المنطوقة والمكتوبة عرف في الدراسات الحديثة ب "علم الأسلوب " أو "الأسلوبية ".

و بما أن النصوص الأدبية التي تدرسها الأسلوبية ذات بنية لغوية في الأصل فقد اعتمدت على الألسنية في بحث الظاهرة الأسلوبية.

وعليه فإن الأسلوبية وليدة علم اللغة الحديث الذي أسسه فرديناند دي سوسير، ثم كانت هذه الأسس بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلامذته للوصول إلى ما سمي ب"الأسلوبية " .ثم خطت الأسلوبية خطوات نوعية بتفاعلها مع مناهج البحث الحديثة والعلوم اللسانية ، فتشعبت اتجاهاتها ومدارسها.

و سنتطرق في هذا الفصل إلى نشأة علم الأسلوب مع محاولة وضع اليد على تحديد دقيق لتاريخ مولد علم الأسلوب، و بعدها سنعرض للأسلوب في الدراسات العربية والغربية.

أولا: نشأة علم الأسلوب :

ارتبطت نشأة علم الأسلوب بظهور اللسانيات على يد فرديناند دي سوسير وكتابه " محاضرات في اللسانيات العامة" والذي يشار إلى جهوده في هذا الميدان وخاصة فكرته في التفرقة بين اللغة والكلام التي اعتبرت أهم مبدأ اعتمدت عليه الأسلوبية.

إذن فلا يمكننا إغفال «أن النشأة الأولى للأسلوبية انطلقت انطلاقة لسانية» (1) فعلم الأسلوب مرتبط بعلم اللغة الحديث و قد استمر يعتمد بعض تقنياته و يمتزج به لتكوين أسلوبيات مختلفة هذه التقنيات أو المعطيات الألسنية التي "كانت بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلامذة دي سوسير للوصول إلى ما يسمى بالأسلوبية "(2).

(1) : أحمد يوسف : القراءة النسقية سلطة البنية و وهم المحايثة. الدار العربية للعلوم.بيروت.لبنان. ط 1 . 2007م .ص 377.
(2) : ينظر يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق. دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة . ط1 . 2007م .ص 41.

"كانت دراسات دي سوسير فتحا جديدا في الألسنية ،إذ ذهب إلى دراسة اللغة على أنها بناء متكامل في مدة محددة من الزمن ،ثم دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على بعض ظواهرها".[1]

و لأن البحث في هذه المتغيرات ليس من مجال علم النحو أو البلاغة فعلم النحو يقتصر في بحثه على اللغة كنظام اجتماعي و لا يهتم بخصوصيات استعمال الفرد لها، من هنا قامت الحاجة إلى علم بديل يشغل هذا الفراغ فكان علم الأسلوب.

ولابد من الإشارة إلى المبادئ التي أسس عليها دي سوسير علم اللغة الحديث وخاصة ثنائيته المشهورة (اللغة/الكلام).

ميز دي سوسير بين اللغة التي هي مجموعة من الرموز متفق عليها لدى جماعة ما وبين الكلام الذي هو الاستخدام الخاص للغة فاستعمال اللغة يختلف من فرد إلى آخر.

ومن حالة إلى حالة، فلكل فرد طريقته أو أسلوبه الخاص في استعمال اللغة. ولفت سوسير إلى ضرورة دراسة اللغة بوصفها نظاما من الإشارات «جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية » [2] كما أن اللغة بمختلف جوانبها تخضع للتغيرات في شتى العصور والبيئات، «أما الكلام فهو التنفيذ الفردي والعقلي للغة» [3] وفضلا عن ذلك فإن الكلام هو الذي يطور اللغة عبر التاريخ.

إن ضبط علاقة اللغة بالكلام تأتي من أن اللغة أداة للكلام والفرد لا يكتسب اللغة إلا بتعلمه للكلام، و باختصار فإن «اللغة قدرة لسانية، واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص » [4].

إذن فاللغة جماعية توجد في الوعي الكلامي لكل فرد أما الكلام فهو فردي خاص بكل متكلم ينتمي إلى مجتمع لغوي.

[1] : انظر عبد الكريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات.منشورات جامعة السابع من أبريل .الجماهيرية العربية الليبية.ط 1. 1426. ص 61.
[2] : حسن ناظم:مفاهيم الشعرية.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.المغرب.ط.1.1994.ص50.
[3] : المرجع نفسه.ص50.
[4] : المرجع نفسه.ص51.

أراد دي سوسير من التفرقة بين المصطلحين اللغة والكلام أن يصل إلى نقل اللغة من إطارها الذاتي إلى الإطار الموضوعي و إدخالها في مجال العلم، ومنه فإن الكلام ليس واقعة اجتماعية فلا يمكن بـــذلك دراســـته دراســـة علمية، « اللغة- وحدها- هي واقعة اجتماعية، لأنها انعكاس عن العادات التي نتعلمها من المجتمع الكلامي، و تصل بها بالآخرين في المجتمع » [1].

فأقر علم اللغة الحديث أن اللغة ظاهرة اجتماعية يمكن دراستها انطلاقا من المجتمع، فبـــدأ بتســـجيل استعمالات الناس للغة، فوجد نفسه أما مشكلة اختلاف الأفراد في استعمال اللغة، فلكل فرد طريقته في بناء الجمل والربط بينها، كما أن اختلاف الموقف ينتج جملا مختلفة ومتنوعة تناسب الموقف المحاط بالفرد و على المتكلم أن يراعي هذا الموقف.

إن هذه الفكرة تبين لنا السمات التي تميز استعمال كل فرد للغة هذه الســـمات هـــي الـــتي تكـــون الأسلوب، أو أن السمات المميزة التي تتخذها اللغة في كل استعمال هي التي أسهمت في نشأة علـــم الأسلوب « فبهذا المفهوم توجد وجوه شبه قوية بين الأساليب والاستعمالات اللغوية، فإذا بالأسلوب نموذجا من الاستعمال اللغوي، يتكون من مجموعة سمات لغوية، يتكرر ورودهـــا مرتبطـــة بســـياق معين »[2].

(1) : عبد الكريم الكواز:علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات.ص63.
(2) : المرجع نفسه ، ص 69.

و لا نريد التفصيل أكثر في هذه النقطة و إنما بسطناها لنبين حقيقة أن الأسلوبية اعتمدت علـــى ثنائيـــة دي سوسير (اللغة و الكلام) ثم نزيحها من طريقنا.

ولنشير أيضا إلى أن البداية الحقيقية للأسلوبية مرتبطة باللسانيات، و لا يمكننا إنكار العلاقة بينهما الـــتي هـــي علاقة منشأ و منبت وإفادة الأسلوبية من الجهود اللسانية شكل الأرضية التي خرجت منـــها، إضـــافة إلى أن متغيرات اللغة هي نقطة اهتمام الأسلوبي.

بعدها كان لأحد تلامذة دي سوسير و هو شارل بالي فضل نشـــر مؤلـــف أســـتاذه "محاضـــرات في اللسانيات العامة" فحاول أن يجعل الأسلوبية فرعا من فروع اللسانيات و تأسست أبحاث بالي على محاضرات دي سوسير « و أخذت على عاتقها إكمال مشروع لسانيات دي سوسير التي أوقفت جهدها على دراســـة اللسان، و أهملت لسانيات الكلام لأنه لم يكن في نظره الموضوع الأثير لدى اللسانيين »[1]، فقام بالي بمـــا لم يقم به أستاذه، فكان المبتكر الحقيقي لعلم الأسلوب، ولكنه لم يدخل الأدب في دراسته بل حاول الاقتراب من المحتوى العاطفي للغة و رفض إدخاله في الدراسة الأسلوبية، مقتصرا في دراسته على الكلام المنطوق ، وأســـس أسلوبيته سنة 1905 تحديداً، وهي أسلوبية لم تضع تصوراتها و مفاهيمها موضع التطبيق على الأعمال الأدبية، واقتصرت على الكلام بصفة عامة « و بمعنى آخر فإنه حاول تكوين أسلوبية الكلام، وليس أسلوبية الأعمال الأدبية »[2]

و لا يخفى بذلك أن بالي هو أبو الأسلوبية ورائدها الأساسي فحاول القيام بما لم يقم به دي سوسير، فكـــان المبتدع الفعلي لمصطلح " علم الأسلوب" .

[1] : أحمد يوسف :القراءة النسقية سلطة البنية و وهم المحايثة. ص 377.
[2] :معمر حجيج:استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل و التنظير و التطبيق.دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع.عين مليلة. 2007م. ص24.

و المؤكد مما سبق أن نشأة الأسلوبية انطلقت انطلاقة لسانية، لارتباطها الوثيق باللساني الوصفي فردينانـد دي سوسير و نعتقد أن التفصيل أكثر عن أسلوبية شارل بالي ليس مكانها هذا الفصل و سنعرض لها بشيء مـن التمعن في الفصل الموالي.

أما عن مصطلح الأسلوبية فقد ظهرت على يد " فون دير قابلنتز" سنة 1875 « وهي نظرية في الأسـلوب ترتكز على مقولة بيفون الشهيرة الأسلوب هو الرجل نفسه، وتنطلق من فكرة العدول عن المعيـار اللغـوي موضوعها دراسة الأسلوب من خلال الإنزياحات اللغوية و البلاغية في الصناعة الأدبية »[1].

و تحديد لغة المؤلفين انطلاقا من اختيارهم لكلمات معينة و استخدامهم لصيغ محددة تعبر عن ذواتهم، وتعـود جذور هذا التصور إلى الدراسات اللغوية الغربية المسماة "فقه اللغة" و هو علم يهتم بقضايا اللغة والمقارنة بـين النصوص و تفسيرها.

فإذا ما حاولنا وضع اليد على تحديد دقيق لتاريخ مولد الأسلوبية فسنجده عند العـالم الفرنسـي" جوستاف كويرتنج" « الذي بشر بعلم يبحث في الأسلوب، من خلال انتباهه إلى فكرة الأسلوب الفرنسـي المهجور في تلك الفترة، إذن تبين أن واصفي الرسائل الجامعية يقتصرون على وضع تصنيف وقائع الأسـلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية »[2]، ويدعوهم إلى أبحاث توجه اهتمامها إلى خصـائص النتـاج الأدبي و التأثير الذي تمارسه هذه الخصائص، وتتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية.

إلا أن البعض الآخر من الباحثين يشير إلى أن "نوفاليس" هو أحد الأوائل الذين استخدموا مصطلح الأسلوبية غير أنه مادامت الأسلوبية وليدة الدراسات اللسانية الحديثة فإنه من المنطقي أن ترتبط نشـأتها مـن الناحيـة التاريخية بنشأة علم اللغة الحديث : « و هذا يعني ألا أسلوبية قبل عام 1911م، أي قبـل فـرد ينانـد دي سوسير (1857م- 1913م) »[3] .كما أن أغلب الباحثين الغربيين لا يعتدون بالمقـدمات التاريخيـة الـتي

---

(1) : المرجع السابق .ص25.

(2) : رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. ط1 .2007.ص 21.

(3) : يوسف أبو العدوس:الأسلوبية الرؤية و التطبيق.ص 39.

استخدمت لفظة الأسلوبية لورودها في سياق هيمنة العصر البلاغي والدليل على ذلك أن "نوفـــاليس" نفســـه « كانت تختلط الأسلوبية عنده بالبلاغة»[1].

من هنا نخلص إلى القول إن مصطلح "الأسلوبية" يعود ظهوره إلى بدايات القرن العشرين ، و لم تتضح معالمها إلا على يد "شارل بالي" كما سبق وأشرنا إلى ذلك، وهي اليوم تطمح إلى سد الفراغ الذي عانت منه الدراسات النقدية و البلاغية القديمة التي لم تف بغايات الدراسات الأدبية و لم تنطو على أية موضوعية في تناولها للنص الأدبي.

ثانيا: الأسلوب في الدراسات الغربية :

1.مفهوم الأسلوب عند العرب

قبل الحديث عن الأسلوب في الدراسات الغربية يجدر بنا الإشارة إلى مفهومه عند العرب، لأننا لا يمكن أن نتجاهل وجود آراء وأفكار عندهم قريبة جدا مما تطرحه الأسلوبيات الحديثة اليوم.

نطرح أولا مفهوم الأسلوب عند العرب لكونه القاعدة الرئيسية لهذه الدراسة:

استخدم لفظ "أسلوب" في اللغة العربية عدة استخدامات.

جاء في لسان العرب لابن منظور: « الأسلوب: السطر من النخيل،و كل طريق ممتد،فهو أسلوب،و الأسلوب الطريق و الوجه،و المذهب،يقال: أنتم في أسلوب سوء،و يجمع أساليب, و الأسلوب بالضم: الفن،يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه، و إن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا »[2].

إذن فالأسلوب يحمل معنى الطريق، فإذا قلنا سلكت أسلوب شخص ما، إذا اتبعت طريقته، كما أن له معنى طريقة الأديب في الكتابة، عن طريق اختياره لألفاظ محددة للتعبير بها عن معاني مختلفة، فلكل أديب أسلوبه الخاص به يؤثر به في المتلقي ويترك فيه بصمات ذاته.

(1) : حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب) .المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء.المغرب.ط1 .2002م.ص35.
(2) : ابن منظور:لسان العرب.دار صادر.بيروت. ط1 .1992.المجلد الأول .ص 473

ويقول الفيومي في المصباح المنير : « الأسلوب بضم الهمزة، الطريق، و الفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم، أي على طريق من طرقهم »[1]. وبتعبير آخر فإن الأسلوب هو المنهج المتبع، و المذهب المحتذى، وهو الفن المعتمد على اختيار مجموعة إمكانات الفرد ، ويختلف من فرد لآخر، و لكل عصر أساليب خاصة به وهنا يظهر الجانب الفردي للأسلوب.

وهو عند " أحمد الشايب" : « فن من الكلام يكون قصصاً، أو حوارا، أو تشبيها، أو مجازا ، أو كتابة، تقريرا، أو حكما، وأمثالاُ »[2] أي أنه الطريقة التي يسلكها العمل الأدبي لكي يظهر مادته الفنية إلى الوجود، باعتبار الكيفية التي يعتمدها الأديب لإبراز نوع الأعمال الأدبية انطلاقا من الفنون السابقة.

كما أن الأسلوب: « الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام، وتأليفه لأداء لأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنشقة لأداء المعاني »[3].

ويعرفه (أحمد حسن الزيات) بأنه « طريقة خلق الفكرة، و توليدها، وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة، و هو الجهد العظيم الذي يبذله الفنان من ذكائه ، ومن خياله في إيجاد الدقائق و العلائق، و ا لصور، في الأفكار، و الألفاظ، أو في الصلة بينها »[4] بمعنى أنه خلق المعاني باستعمال الألفاظ و العكس، واستخدام الفنان لأفكار وصور وعواطف مستمدة من ذهنه وذاته وذوقه أيضا، و هو في النهاية طريقة الأديب الشخصية أو الخاصة في التعبير عن نفسه.

و يعتبر "أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني"، من أوائل الباحثين العرب في رؤيته للأسلوب التي سلكت منحى مغاير، لأن كلامه عن الأسلوب جاء في ثنايا كلامه عن الشعر، فالشعراء يتجهون في شعرهم وجهات متباينة حسب الغرض الشعري و لكل وجهة سمات معينة، فإذا ما كان الغزل هو مثالنا للغرض

---

(1) : عبد القادر عبد الجليل:الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية.دار صفاء للنشر و التوزيع.عمان.الأردن.ط 1 .2002.ص 104.نقلا عن الفيومي:المصباح المنير(سلب).

(2) : المرجع نفسه.ص111.

(3) :المرجع نفسه .ص .112.

(4) : عدنان بن ذريل: اللغة و الأسلوب .مراجعة و تقديم:حسن حميد. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.الأردن. ط2. 2006م .ص 168.

الشعري، فإن على الشاعر أن يتحدث أولا عن الأطلال، و الراحلة ووصف الظعائن، و محبوبته إذا ما أراد كتابة قصيدة غزلية، وكل هذه المواضيع الصغيرة المطروقة من طرف الشاعر مما تضمنته قصيدة الغزل القديمة. « إن لكل غرض شعري جملة كبيرة من المعاني والمقاصد، ولهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب، والخيام والأطلال وغيرها، وأن الأسلوب صورة تحصل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات، والتنقل فيما بينها »[1].

كما سجل "حازم القرطاجني" في كتابه " منهاج البلغاء وسراج لأدباء" أن الأسلوب يجب أن يرتبط بالمعاني، و يجب أن يرتبط النظم بالألفاظ، أن الأسلوب يحصل عن كيفية لاطراد في أوصاف جهة من جهات الغرض الشعري ، و النظم هو صورة عن كيفية لاستمرار في الألفاظ « إن الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، وإن النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية، وإن الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ »[2] فوجب التلطف في الانتقال من جهة إلى جهة ومراعاة المناسبة وحسن اطراد العبارات وهو بذلك شبيه بالنظم "و حازم في كل هذا يربط بين نظرية النظم، و نظرية المحاكاة الأرسطية التي تربط الأسلوب بحسن الأداء التعبيري لوحدة الكلام الكلية، ووسائل الصياغة التعبيرية "[3]، ورؤيته للأسلوب مزيج من رؤية " عبد القاهر الجرجاني" و " أرسطو".

و أما نظرة " ابن خلدون" للأسلوب فاقتصرت على معناه اللغوي و لم يخرج عنه إلا أنه استخدم مصطلح " المنوال" وما ذهب إليه يشبه ما ذكره القرطاجني عن الأسلوب، من حيث أنه أيضا أشار إلى تعدد الأنحاء في أساليب الشعراء، وأن لكل غرض شعري جهة مختلفة، فكلامه متابعة لما تناوله " حازم القرطاجني"، إلا أنه أضاف إضافات تستحق الذكر كحديثه عن القدرة اللغوية. والملكة الشعرية، أو ملكة الكلام، وربط بين الأسلوب والكفاءة الذهنية وأشار إلى علاقة الأسلوب بالمنشئ

---

(1) : عبد الكريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات. ص 17.
(2) : المرجع نفسه. ص 18
(3) : انظر محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية . الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان- ط1. 1994. ص 27.

والمستقبل، ومقتضى الحال، وللمتكلم حرية اختيار الأساليب وهنا يمكن القول: « الأسلوب صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص فالأسلوب عند الشاعر هو تأويل لواقعة في حدود ما توجه به الأساليب، فالإشارات التي توفرها تسمح للخيال أو لوعي الصانع بالعثور على العبارة اللغوية المناسبة »[1]. و يضيف ابن خلدون أن الأسلوب هو القالب الذي يفرغ فيه الشعر معتمدا قواعد معينة : كالنحو، والعروض و البيان . و هي قواعد لغوية إذا تحققت اختص هذا الشعر بنوع من اللطف مع مراعاة المستعمل في كلام العرب وعنده أن الشاعر حفاظة قبل أن يكون شاعراً فإن احتذى منوال القدماء كانت له ملكة شعرية يكتسبها بالتعود فينسج على نهج الأقدمين و بطول الممارسة والإكثار من الحفظ يستطيع أن يكون لنفسه قالبا خاصا ينسج عليه أشعاره. « فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج، و الصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه فإن خرج عن القالب في بنائه أو في نسجه كان فاسدًا »[2]، بمعنى أن الأسلوب عبارة عن هيئة أو صورة تستحكم في أنفسنا من تتبع الأساليب التي اختصت بها العرب، وهنا سنجد أن المنوال المحتذى ليس واحدا فهو متعدد، تعدد الشعراء.

« وبهذا يحصل التفاوت في نظم الشعر بحسب التفاوت في المنوال »[3] وعنده أن الأسلوب الشريف فن يعتمد على الدربة و التمرس في صياغة الكلام وهذا لا يعني عدم مراعاة قوانين اللغة وقد وضح ابن خلدون قوله بمثالين : المنثور و المنظوم فلكل فن قالب خاص به كاعتماد الشعر على الأوزان و القوافي والنثر على السجع يقول : « هذه القوالب، كما تكون في المنظوم، تكون في المنثور، فإن العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنين،

[1] : صالح بلعيد: نظرية النظم .دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع .بوزريعة .الجزائر. 2004.ص 148.
[2] : المرجع نفسه . ص 151.
[3] : المرجع نفسه .ص 151.

ففي الشعر بالقطع الموزونة، والقوافي المقيدة، وفي المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبا، وقد يقيدونه بالأسجاع، وقد يرسلونه، وكل واحدة من هذه معروفة في لسان العرب »[1].

ومن خلال تطرقنا للأسلوب عند "ابن خلدون" نجده تابع ما ذهب إليه " القرطاجني" مع بعض الإيضاح و التفصيل، واقتصارهما على الشعر دون غيره من الفنون الأخرى ونظرتهم للأسلوب تخلو من التحليل و الدراسة. وينتقل إلى واحد من الأعلام البارزين في هذا الميدان وهو "عبد القاهر الجرجاني" الذي لا يمكن أن ننفي جهوده وآراءه المبدعة وإن كان كلامه قد اتصل بالنظم وأشار إلى قضايا مهمة تطرحها اليوم الأسلوبية كالتفرقة بين اللغة والكلام وسنعرض لأفكاره بإيجاز فيما يلي :

-طرحه لسؤال ما الذي يميز كلا ما عن كلام ؟ أو أسلوب عن آخر ؟ فنظرة "عبد القاهر" إلى الأسلوب ارتبطت بالنظم « فاعتبر كل نظم جيد هو أسلوب جيد »[2] ولذلك جاء بحثه مسهبا في توضيح "نظرية النظم" ويستشهد بأسلوب القرآن الكريم الذي بهر العرب- كما أن كتابيه " أسرار البلاغة " و "دلائل الإعجاز" قد أشار فيهما إلى الكلام المعجز في حديثه عن مستويات الكلام وتفرقته بين الكلام العادي و القرآن الكريم من أجل ذلك خصص كتابيه لدراسة هذه القضية : « حين يرى أن الشعر، وكذلك القرآن، كلام ينتمي إلى اللغة، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعان تدخله في حدود الفن »[3] فالقرآن الكريم والشعر يشتركان في انهما ينتميان إلى مجال اللغة، هذه اللغة التي هي أداة المتكلم و تختلف حسب مخزونه المعرفي والثقافي ومن هنا تبرز قضية مستويات الكلام، فكلام الإنسان العادي غير كلام الإنسان المثقف وهو غير كلام الأديب أو الشاعر ، فيتضح بذلك اختلاف نظم القرآن عن غيره من النصوص الشعرية و الفضل في ذلك يعود إلى توخي معاني النحو « إعجاز القرآن يرد فصاحة الكلام، ولكن لا بمعنى حسن اللفظ و المعنى و ما يتصل بذلك من الصور البيانية، و إنما

---

(1) : عبد الكريم الكواز : علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات . ص 20.
(2) : صالح بلعيد : نظرية النظم . ص 132.
(3) : عبد الكريم الكواز : علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات . ص 23.

بمعنى الأداء و النسب النحوية للكلام »[1] فيكون القرآن معجزا بنظمه لا لأنه يحترم القوانين النحوية التي تحدد الصواب و الخطأ في الكلام فقط، ولأن قائله هو الله عز وجل لا يقرن بغيره من البشر.

-كما أنه يخرج الألفاظ المفردة من أن تستحق وصفها بالفصاحة « ومن هنا يمكننا أن نفهم أن تعلم الألفاظ المفردة (الجانب المعجمي) لا يعطي حذق اللغة، بقدر ما يعود إلى معرفة ضم هذه الكلمات على منوال ونسج قابل للعقل »[2] و لا تكتسب اللفظة المجردة دلالتها خارج التركيب (الجملة).

و لا يمكن الفصل بين اللفظ و المعنى، وعند "عبد القاهر " الألفاظ وجدت من أجل المعاني كما ثار ضد الذين قالوا باستقلال اللفظ عن المعنى و المتكلم يفكر قبل أن يتكلم وكأنه يرتب الأفكار في نفسه قبل التحدث، ومن ثم فإن النظم عنده يقوم على الرؤية والتفكير، قبل أن يقوم على ترتيب وتنظيم الكلمات وجعلها في بنيات سطحية.

و"عبد القاهر الجرجاني" لم يصل إلى هذا المصطلح الدقيق في صياغته العملية إلا من خلال معايشته لرحلة قام بها علماء العربية من قبله، فتطورت بذلك دلاله المصطلح على أيديهم في اتجاهات مختلفة، ولكن "عبد القاهر" بلور مفهوم هذا المصطلح و محتواه وأخرجه في تلك الصياغة، مع وضعه لتطبيقات عملية، وإيضاحات و شروح جعلت الذين أتوا من بعده إلى يومنا هذا يدينون له بفضل السبق.

و تكمن نقطة التمايز بين المنشئين للغة في براعة كل منهم وإمكاناته، فتعدد طرق الإنشاء وتنوع وتبدو « مقدرة منشئ القول وبراعته في طرق التفاوت في الترتيب الخاص داخل البناء اللغوي الذي مبعثه دقه النظر في اختيار وحدة على وحدة، وتفضيل شكل على شكل، وبراعته في مسلكه بها داخل التركيب، ودقته في توخي معاني النحو فيما بينها من علاقات، أي براعته في استفادته من طاقات اللغة حسب قوانينها »[3] والمحدثون من اللغويين يرون مثل هذا الرأي.

(1) : شوقي ضيف: البلاغة تطور و تاريخ. دار المعارف. القاهرة. ط6 .1983.ص. 372.
(2) : صالح بلعيد: نظرية النظم. ص. 137.
(3) : البدراوي زهران: أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث. دار المعارف. القاهرة. 1982.ص.12.

"فسبيتزر" مثلا يؤكد أن الأسلوب هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة، و"ماروزو" يحدد الأسلوب بكونه موقفا يتخذه المستعمل للغة، كتابة، او مشافهة مما تعرضه عليه من وسائل ، أما "جابيلانتز" فيقرر أن الأسلوب ينطوي على تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة محدودة من لحظات الاستعمال »[1]

وكنتيجة لذلك فكل طريقة في النظم على هذه الصورة تعطي تركيبا تعد أسلوباً.

ولا نريد أن نفصل أكثر فيما ذهب إليه "عبد القاهر الجرجاني" لأنه لا يعدو أن يكون تكرارا حفلت به الكثير من الكتب ، ولكن أردنا الإشارة إلى أنه طرح أفكار تتفق مع الدراسات الأسلوبية الحديثة ولا تزال تنظيراته قائمة إلى يومنا هذا لكونه لمس جوانب من الأسلوبية دون أن يقصد إلى ذلك.

2. مفهوم الأسلوب عند الغربيين :

الأسلوب « Style » يعود إلى الكلمة اللاتينية « stilus » ويعني « مثقب يستخدم في الكتابة، أو عصى مدببة، تستعمل في الكتابة على الشمع »[2]

أي وسيلة الكتابة كالأقلام أو الريشة، والأسلوب كما هو معروف هو المنهج المعين الذي يتبعه الكاتب في كتابته، إذن معناه الحقيقي أداة الكتابة، أما معناه المجازي فهو طريقة الكاتب الخاصة في الكتابة « وقد ارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية، ثم أطلق على التعبير الأدبي، فاستخدم في العصر الروماني أيام الخطيب المشهور شيشرون، وظلت هذه الدلالة في اللغات الأوروبية، وهي تنصرف إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق »[3]

كما ورد هذا المصطلح (أي الأسلوب) عند "أرسطو" و أشار إلى وظيفته التي هي " الإقناع" فلا تكفي البرهنة و الحجج و لكن لابد من التأثير في السامعين و اجتذابهم فالمتكلم هو في حاجة إلى أسلوب مؤثر مقنع أكثر مما

---

(1) : المرجع السابق. ص 13.

(2):Dictionnaire Hachette encyclopédique. édition. 2001. p. 1792.

(3) : عبد الكريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات. ص 53.

هو في حاجة إلى البراهين و الأدلة «... و إذن لا يكفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال بل يجب أن يقوله كما ينبغي » [1].

فيبرز الأسلوب وكأنه شيء كمالي يمكن الاستغناء عنه، مثلا في تقرير الحقائق وفي العلوم التي لا تحتاج إلى الخيال كالرياضيات و الهندسة... الخ « إن الأسلوب عند أرسطو شيء أجنبي مضاف إلى التعبير، وبناء على تصوره يمكن أن نفصل الأسلوب عن التعبير، فيكون التعبير غير أسلوبي »[2].

و هنا نسأل: إذا كان الأسلوب شيء أجنبي، فهل يمكن لنا فصله عن النصوص حقا؟ يجيب أرسطو: بأنه يمكن ذلك كما سبق. و رأي أرسطو لا يقترب من الواقع في ظني لكون الأسلوب كالمادة المنحلة في النصوص و من ثم يصعب علينا فرزها كي نصل إلى النص المجرد من الأسلوب.

كما توقف "أرسطو" أمام مسائل فنية يجب أن تتوافر في الأسلوب: كالوضوح، و الصحة، و الدقة، ومن هنا يرتبط الأسلوب بالأعمال البليغة فقط، فهي التي تتوفر فيها هذه الشروط.

فمصطلح "الأسلوب" كان معروفا في الدراسات البلاغية و النقدية القديمة بمعنى طريقة التعبير ووسائل الصياغة، ثم دخل في الدراسات الحديثة، إلا أن تحديده فيها يعتريه بعض اللبس و الغموض مما أدى إلى بروز بعض الصعوبات في تحديد مفهومه من بينها اختلاف الباحثين في تحديد المصطلح و من ثم دراسة الأسلوب، فتعددت مفاهيمه وتشبعت بتعدد آراء الدارسين و المهتمين بتحديد ماهيته « وأدى ببعضهم إلى التطرف، فزعم أنه يمكن من استعراض مشكلات تعريف الأسلوب، والاعتراضات الموجهة له استخلاص نتيجة مريحة، تحل الإشكال، و هي أنه لا وجود للأسلوب »[3].

وهذا الاختلاف و التباين في الآراء أدى إلى غموض المصطلح أكثر وخاصة عندما أصدر "رولان بارت" كتابه : (الكتابة في الدرجة الصفر) ، حيث اقترح فيه مصطلح "الكتابة" بدلا من "الأسلوب" كما وضعه في مقابل

---

[1] : المرجع السابق . ص 53.
[2] : المرجع نفسه . ص 53
[3] : المرجع نفسه. ص 57.

اللغة « إن الكتابة تقع بين اللغة و الأسلوب فهي صاحبة الامتياز لدى رولان بارت، وأن الأسلوب دونها و دون اللغة و الأدب »[1] و يزيد "رولان بارت" من الإشكالية تعقيدا، فلا نظفر بمفهوم الأسلوب و لا نستجل حقيقته لأنه أكد على مقولة الكتابة، ومنذ ذلك اليوم أصبحت كل الدراسات و النظريات منطلقة من مفهوم الكتابة لا مفهوم الأسلوب، و على الرغم من ذلك يبقى الاختلاف بين " الأسلوب" و " الكتابة" عند " بارت" غير واضح « لا يعطينا بارت مفهوما واضحا للأسلوب، بل مراوغة وخداع لغوي، إنه أسلوب حول أسلوب»[2]. أما مفهومه كمصطلح نقدي فلم يتمكن من تبيان حقيقته و لم ينته فيه إلى أمر جازم.

أما بعض الباحثين فيشكك في وجوده أصلا، واعتبروه اختلافا فحسب، وهذا الافتراض يجعل من "الأسلوب" عديم الوجود أو افتراضي، تم اختلاقه من طرف الباحثين، ومن هؤلاء المتشككين في "الأسلوب" « جري (B.Gray) فقد شكك في هذا السيل كله من المفاهيم الأسلوبية في مونغرافيا تنفي وجود الأسلوب، والأسلوب في رأيه اختلاف العلماء الذي لا يقابله شيء في الواقع ». [3]

و هناك رأي آخر يسلم بوجود الأسلوب، فيبدو أن الباحثين اللذين يشكون في الأسلوب هم قلة بالمقارنة مع اللذين يؤمنون به ومن هؤلاء الباحثين نذكر : لانسون،و بوفون وغيرهم وسنعرض لمفهوم الأسلوب عند كل واحد منهم.

1.2.الأسلوب عند لانسون :

الأسلوب هو سمة أو علامة خاصة يتركها الكتاب في مؤلفه فيظهر هذا المؤلف يحمل بصمات صاحبه النفسية لذلك درس الأسلوب في علاقته بمنشئه.

ومن اللذين ربطوا : الأسلوب بحياة المؤلف النفسية العالم النفسي الفرنسي "جوستاف لانسون"، "وقد اعتمدت نقوده على الدقة والموضوعية في تأسيس الحقائق... ذلك أن اتجاه لانسون يتضمن أفكارا معينة عن

(1) : أحمد يوسف : القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة. ص 388.
(2) : المرجع نفسه. ص 388
(3) : معمر حجيج : استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأصيل و التنظير و التطبيق) .ص 06.

الإنسان والتاريخ و الأدب، والصلة بين المؤلف و عمله" [1] .فما قدمه "لانسون" يتمثل في تحليل النص الأدبي انطلاقا من نفسية كاتبه، هذا النص الذي سنجد فيه صفات الأديب وخصائصه الفردية، بل وحتى بعض التفصيلات الدقيقة التي تتعلق بحياته فعلم النفس اللانسوني « هو الذي يقوم أساسا على نوع من الحتمية التي لا بد وأن تتشابه لها تفصيلات عمل معين مع تفصيلات حياة المؤلف و صفاته النفسية »[2].

ثم تطرق "لانسون" في كتابه الموسوم بــ « نصائح في فن الكتابة » إلى الأسلوب وصوره و بعض الخصائص التي يجب أن تتوفر فيه كالبساطة « وهي التعادل الدقيق بين اللفظ و المعنى، و الملاءمة التامة بين الشكل والمضمون »[3]. وهي صفة لا بد منها لجزالة الأسلوب .

أما صور الأسلوب فربطها بصور البلاغة و قسمها إلى: مجازات و استعارات، واستعمال التقديم و التأخير، و صور الفكر، وبالأخص تفكير الأديب نفسه، وخياله وعاطفته ومدى تمثلها في النص الأدبي.

ثم تطرق إلى صفة أساسية أخرى وهي الوضوح ، وهي الأساس في جودة الكتابة و الأسلوب، وضوح المعنى ومراعاته لقواعد اللغة في التركيب و الألفاظ .

و ركز أكثر على الصور المجازية، ويتطلب لها الدقة و الملاءمة ويمكن تحديدها بأنها « الشكل التعبيري الذي تكون فيه الفكرة التي عندنا في الفكر، و الفكرة التي نطبق تعبيرها على الأولى في صلة بسيطة، وتتعلق أقل ما يكون بعبث الأديب المنشئ »[4].

كل تلك الصفات لا بد وأن تتوفر في الأسلوب من: بساطة، وصحة، ووضوح إضافة إلى الدقة والملاءمة و هي نفسها الصفات التي تحدث عنها أرسطو و اشترط وجودها في الأسلوب.

---

(1) : انظر محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية .ص 176.
(2) : المرجع نفسه ، ص 176
(3) : عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب . ص 156.
(4) : المرجع نفسه. ص 158.

و في رأيي أن بحث " لانسون" للأسلوب كان يمتزج بقضايا بلاغية، حيث ربط صوره بصور البلاغة، فأولى عنايته بالصور البلاغية يحللها و يدرسها، في حين أن حديثه عن الأسلوب جاء مقتضبا يخلو من البحث و الدراسة و التحليل .

ثم ننتقل إلى باحث آخر ربط العمل الأدبي بمبدعه و هو " الكونت بوفون" .

2.2.الأسلوب عند بوفون :

هو عالم في الطبيعيات و أديب « اهتم كثيرا بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار عامة. واعتبر أن اللغة في صياغتها ونظام الأفكار التي تحملها إنما تكشف عن شخصية صاحبها »[1] فالكاتب يستطيع ببراعته وحذقه أن يترك في ذهن القارئ بصمات رؤيته للأشياء و الموجودات انطلاقا من استخدامه لغة معينة يؤثر بها في المتلقي، ومن الواضح أن الأسلوب المميز الذي يجذب انتباه القارئ يدل مباشرة على القدرة الصياغية التي يمتلكها المنشئ فيشد المتلقي بذلك إلى الإصغاء له و الإيمان بأفكاره.

و يعتبر "بوفون" أن الأسلوب بصمة المبدع وينعته "لاروميه": « بأنه شخصي ، كلون الأعين، ونبرة الصوت » [2].

كما ربط " بوفون" بين العناصر الأسلوبية الموجودة في النص والعالم النفسي للكاتب، وبعض الأساليب تتميز بخصائص تجسد لنا شخصيته المؤلف « باعتبارها خواص للكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصي للكتابات و المثلة لملامحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص »[3] فالكاتب حين استخدامه لسمات لغوية للتعبير عن موقف ما سيجد الدارس لأسلوبه طابعه الشخصي متخفيا في النص باعتبار أن أسلوبه تمثيل صريح

---

[1] : عبد الكريم الكواز :علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات. ص 56.
[2] : محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية. ص 223.
[3] : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر . إفريقيا الشرق.بيروت. لبنان. 2002. ص 88.

لملامحه المميزة وتعني هذه المقولة « أن المبدع حين الكتابة يترك في أعماله بعض مميزاته النفسية الفردية متخفية فيه، وهي التي تطبع أسلوبه بطابع خاص يعكس هذه المميزات »[1].

و أصحاب هذا المذهب أفكارهم وليدة أو مأخوذة من أبحاث ودراسات "بوفون" للأسلوب، كونه ربط دراسة الأسلوب بالمرسل واختزل الأطراف الأخرى المتمثلة في المستقبل و الرسالة.

و لابد و الإشارة إلى مقولته المشهورة و المختزلة في الغالب إلا أننا سنوردها كاملة: « إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أدنى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان. أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول، ولا ينتقل، ولا يتغير. »[2]

و أغلب الدراسات الأسلوبية ومدارسها متأثرة بآرائه وخاصة المدرسة الأسلوبية التعبيرية التي تربط بين استيعاب مفهوم الأسلوب و الكيفية التي تربط أكثر بالذات المبدعة، كما أن أهم أعمدة البحث الأسلوبي وهو " ليوسبيتزر" رائد المدرسة الأسلوبية الألمانية ، قد أخذ من أفكار " بوفون" في العلاقة القائمة بين النص والعالم النفسي للمبدع.

و من المهم الإشارة إلى أن بعض الأسلوبيين يتجهون في تنظيراتهم اتجاهات مختلفة فمنهم من يرد الأسلوب إلى "مرسله" ابتداء من " بوفون" ، ومنهم من يهتم "بالنص" بغض النظر عن منشئه ومنهم من يركز على " المتلقي" ، وانتهت هذه التطورات في دراسة الأسلوب إلى تعدد اتجاهاته وتباينها.

والنتيجة التي نخلص إليها هي أن « مفهوم الأسلوب ليس بسيطا و لا سطحيا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة »[3] لذا سنورد بعض التعاريف العامة له قصد الإيضاح أكثر.

---

(1) : معمر حجيج : استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق . ص 23

(2) : عبد الكريم الكواز : علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات . ص 67.

(3) : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر . ص 90.

3.2.الأسلوب عند تشومسكي : [1]

ويظهر الأسلوب عنده على أنه استغلال للإمكانات النحوية ، ونظريته في النحو التحويلي تعتبر المدخل الأنسب في دراسة النصوص الأدبية، وذلك في كشفها للطاقات الكامنة في اللغة التي يستغلها المتكلم في إنشاء جمل كثيرة، ربما لم يسبق له سماعها من قبل، من هنا تبرز طبيعة اللغة الإبداعية ، لأن الذات المبدعة تخترع لغتها من خلال الإمكانات التي توفرها لها اللغة أو من خلال نظام اللغة المنفتح الذي يسمح لها التعبير عن نفسها بوجه من الوجوه « وكأنما هي قد تمثلت في صميم جوهرها المفكر نظاما متسقا من القواعد. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المظاهر توحي بان الذات المتكلمة تملك ضربا من النحو الذي يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة »[2] و الواقع أن قدرة المتكلم الإبداعية تتجلى في أسلوبه، وبموجب امتلاكه لأسرار نظام اللغة، فيستعين بذلك لينتج تركيبات لا حصر لها تخضع لقوانين النحو وقواعده.

هذه التركيبات هي صورة ذهنية قبل أن تتجسد كتابة، و قد كان لتشومسكي دورا بارزا في طرح فكرتي البنية السطحية و البنية العميقة في ذهن كل مستعمل للغة وتأثيرهما من ثمة في السياق وطبيعة الأداء، و مما يميز نظرية النحو التحويلي قدرتها على وصف التعبيرات الفعلية إضافة إلى تفسير القواعد اللغوية التي تتحكم فيما يقال .

فالنحو يحدد لنا ما نستطيع قوله وما لا نستطيع وهو صاحب الدور الفعال في ضبط الكلام، و الأسلوبية تأتي من وراء هذا النحو لتعطينا القدرة على التصرف في استعمال اللغة.

و نصل بعد هذا إلى أن النحو التحويلي وسيلة ناجعة في التحليل لأسلوبي لها القدرة في توضيح التفاعل بين المبدع و المتلقي.

ويمكن لنا أن نلخص جملة أفكار تشومسكي عن الأسلوب في :

(1) : نعوم تشومسكي : لساني أمريكي من مواليد 1928 ، صاحب كتاب " البنى التركيبية" من علماء اللغة المعاصرين في الدراسات اللغوية، ترك نظريات ومفاهيم.

(2) : محمد عبد المطلب :البلاغة و الأسلوبية. ص 206.

- أن الأسلوب نظام معنوي يكون في نفس المبدع قبل أن يكون نظام لغوي ظاهر، وهو جملة من المعاني المرتبة، قبل أن يبرز كألفاظ منسقة يكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان.
- « الأسلوب يمثل طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه ونقله إلى سواه » [1].
- الأسلوب يقوم على مبدأ الاختيار، بمعنى أن الجمل تولد عن طريق سلسلة من الاختيارات، بناء عليها يجري التركيب النحوي للجملة .
- وأخيرا فالأسلوب هو « خاصية لغوية يسهم المنشئ للكلام من خلاله في تطوير اللغة و اغناء نتاجها الثقافي، وتراثها المجتمعي » [2].

و قد أردنا الإشارة إلى القواعد التحويلية كما هي عند تشومسكي "لما سيكون لها من تأثير فاعل ومهم في الدراسات الأسلوبية، إن كلتيهما يهتم أساس بظواهر من طبيعة واحدة، وفي كلتيهما فإن المواد الأهم هي كل ما يتعلق بالبنية اللغوية " [3].

و القواعد التوليدية التحويلية مهمة للأسلوبية، وتتعلق أغلب الأحكام الأسلوبية بالبنية العميقة.

4.2.بعض التعريفات العامة :

إن الحديث عن الأسلوب أو عن مفهومه في الفكر الأوروبي خاصة يرتبط بثنائيتين هما: اللغة و الفكر، وتبعا لذلك اختلفت مفاهيم الباحثين و اللسانيين "للأسلوب" تبعا لرؤية كل واحد منهم، وانطلاقا من العلاقة بين اللغة و الفكر.

فهو عند "نيومان" « التفكير بواسطة اللغة »[1] وهو ما نجده أيضا ولكن بشيء من التفصيل عند " ستندال " . « الذي يضيف لفكرة معينة جميع الظروف المحسوبة لإنتاج تأثير كلي ، ولا بد لهذه الفكرة من

(1) : المرجع السابق. ص 226.
(2) : نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب. دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع . بوزريعة. الجزائر.ج1.ص 133.
(3) :انظر سعيد الغانمي : اللغة والخطاب الأدبي(مقالات لغوية في الأدب) . المركز الثقافي العربي .ط1. 1993.ص 80.

إحداثه »[2] هذه الظروف التي يعني بها " ستندال " كيفية استخدام المنشئ للغة و تجسيد أفكاره لينتج لنا دلالة مميزة وأسلوب خاص له تأثيره الفعال في القارئ ، فالأسلوب يعكس رؤية المبدع للموجودات و الأشياء، وهو يعبر عما يختلج في نفسه يقول غوتيه « إن الأسلوب هو التعبير عما في داخل الإنسان »[3] فهو صورة ذهنية لا تأخذ الشكل المتجسد إلا بتمام التركيب اللغوي وهو ما أشار إليه "ابن خلدون" أيضا في حديثه عن العملية العقلية التي تحول الوعي المبهم إلى صورة مجسدة فالعملية العقلية هي الإبداع والوعي المبهم هو أفكار الأديب قبل أن تتجسد في شكل لغة و الصورة المجسدة هي النص الأدبي، كما نظر الباحثون إلى الأسلوب بأنه متعلق بصاحب الكلام الذي له حرية استخدام اللغة هذه اللغة التي تحمل أدوات التعبير المختلفة، ولها دلالات متغيرة يوجهها المتكلم من منحى إلى آخر ضمن آليات أسلوبية حتى قيل أن الأسلوب : « هو طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة » [4].

وحتى أن المدرسة الفرنسية تلتقي مع التعريفات السابقة وتتفق معها في أن دراسة الأسلوب تقتضي منا التركيز على طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة، ويعترض الدكتور " صلاح فضل" على ذلك بقوله : « إن كلمة الفكر، و اللغة واسعة جدا، وممتدة بحيث يصعب حصرها، وينقل تعريف " موريه " للأسلوب بأنه موقف من الوجود ، وشكل من أشكال الكينونة ، وليس في الحقيقة شيء نلبسه، ونخلعه كالرداء، ولكنه الفكر الخالص نفسه، والتحويل المعجز لشيء روحي، إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه »[5]. و"فلوبير" يرى بأن إعمال الفكر في إنتاج الأسلوب الرفيع ينقل لنا صورة الموجودات و الأشياء المحاطة بالمبدع ، فيكشف عنها وهي خلاصة عاكسة لرؤيته للعالم يقول : « الأسلوب بعد منطقي لماهية الموجودات داخل المحيط، فيراها طريقة مطلقة لرؤية الأشياء »[6]. من خلال هذا المتجه فإن كل التعريفات السابقة ربطت مفهوم

---

(1) : عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية . ص 112.
(2) :المرجع السابق. ص 112.
(3) : معمر حجيج : استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأصيل والتنظير و التطبيق) . ص 12.
(4) : مجلة الأثر دورية أكاديمية محكمة تصدر عن كلية الآداب و العلوم الإنسانية . جامعة ورقلة – الجزائر- العدد الثاني . ماي 2003.ص140.
(5) : عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية .ص 113.
(6) : المرجع نفسه. ص 112.

الأسلوب بعلاقة اللغة بالفكر والتعبير عما هو باطني وذهني بما هو خارجي وملموس ، إلا أننا نجد بعض الإضافات التي تستحق الذكر ومنها ما قاله " بارت" : « بما أن اللغة موضوع اجتماعي، فمن البديهي أن تنعت بخارج الطقس الأدبي، أو ما قبل الأدب، أما الأسلوب فيكاد يكون (ما بعد الأدب)، وهو ظاهرة من نوع توالدي، وأصل بيولوجي، هو وجوب يربط مزاج الكاتب بلغته »[1] .فنجد في طرح "رولان بارت" بعض الجدة في كونه أشار إلى أن اللغة ظاهرة اجتماعية خارج الأدب بمعنى أنها نظام لغوي مشترك ، ومجموعة من الدوال الاصطلاحية المتفق عليها عند جماعة معينة من الناس، قبل أن تكون رسالة لغوية (نص أدبي) موجهة من المنشئ إلى المتلقي، أما الأسلوب فهو صياغة المبدع لمتصوراته المجردة في شكل محسوس أو في قالب كلامي محسوس، فلفت "بارت" إلى الدراسات النسقية التي تنفي كل ما هو خارج النص الأدبي من تاريخ ومجتمع (الدراسات السياقية)، وتهتم بكل ما هو داخل النص.

وليس من المفيد أن نوغل أكثر في التفصيل في مفهوم اللفظة، واختلاف تحديداتها، وإنما اكتفينا بما سبق لنحاول الوصول إلى تحديد مجال الأسلوبية من خلال هذه التفصيلات كون أن منطلقها الأساسي هو " الأسلوب" و عليه تعرضنا لبعض العينات التمثيلية التي توضح مفهوم اللفظة.

---

[1] : المرجع السابق. ص 113.

الفصل الثاني

جذور التفكير الأسلوبي عند ريفاتير

من البداهة أن البنيوية لم تظهر فجأة في الفكر الأدبي والنقدي بل كانت لها إرهاصات عديدة، فيمكن اعتبار مجموعة الاتجاهات والمدارس وعلى رأسها الدراسات اللغوية فترة مخاض نتج عنه الفكر البنيوي، ومن ذلك جهود العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" التي مثلث بوادر الفكر البنيوي في اللغة، إضافة إلى تأسيس مدارس لسانية بنيوية على هدي القواعد التي وضعها "سوسير" كحلقة براغ اللغوية، « ثم أن تطور اللسانيات البنيوية و النقد الشكلي في الولايات المتحدة ثم في فرنسا أعطى اندفاع جديد لكل الأبحاث الموجهة إلى دراسة النصوص الأدبية باعتماد الشكل »[1] من بين هؤلاء الباحثين "ميشال ريفاتير" الذي كانت أبحاثه تسعى للإجابة عن سؤال لا طالما كان مطروحا و هو : هل يمكن للبنيوية أن تعطي طريقة دقيقة في دراسات الأسلوب ؟

إذن فالاتجاهات اللسانية البنيوية كانت هي المهاد النظري لظهور البنيوية ، وهي تمثل بذلك جذور التفكير الأسلوبي عند " ريفاتير" إلى جانب ما أخذه "ريفاتير" من المدرسة الفرنسية و المدرسة الألمانية وما أضافه من سبل حديثة في دراسة النص الأدبي.

من هنا ارتأينا عرض عينات تمثل جهود هذه المدارس في إرساء الفكر البنيوي لدى " ريفاتير" و فيما يلي عرض لمسار هذه الاتجاهات و المدارس.

1.مدرسة جنيف (دي سوسير) : كانت جملة المبادئ التي طرحها "سوسير" « البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة و ذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية »[2].

---

(1):.Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. présentation et traduction de Daniel Delas.ed. Flammarion. paris .1971.p 12.

(2) : صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر . ص 69.

و في مقدمة هذه الثنائيات: اللغة و الكلام وقبل الفصل والتمييز بين هاتين الثنائيتين يعرض لثلاثة مصطلحات:

أ) **اللغة** : **langage** : هي نظام ورموز تحمل أفكار الفرد والجماعة ، ونلمس فيها الجانب الاجتماعي أو هي واقعة اجتماعية و ليست فردية يمكن دراستها من خلال المجتمع لأنها انعكاس عن العادات المكتسبة من المجتمع الكلامي « ثم هي عامة ومفروضة على كل الأفراد المتكلمين »[1].

ب) **اللسان** : **langue** : ليس بواقعة اجتماعية خالصة لأنه يحتوي على الجانبين الفردي و الاجتماعي، وهو ظاهرة عامة تمثل مجموع الكلام .

ج) **الكلام** : **parole** : هو الاستعمال الخاص للغة ، أو هو « ما يتلفظه أفراد مجتمع ما، وما يختارونه من تراكيب، يقوم على الإرادة و الذكاء »[2].

و كنتيجة أراد "سوسير" الوصول إليها من خلال تحديد كل مصطلح من المصطلحات السابقة هي إضفاء الطابع العلمي في دراسة اللغة كونها مجموعة من العلامات اللغوية المتفق عليها، أما الكلام فهو فردي ، سريع التغير و التجدد لذلك لا يمكن دراسته دراسة علمية. وأما « اللسان البشري فهو مجموع الكلام الفردي ».[3]

اللغة وحدها هي التي يمكن دراستها دراسة علمية لأنها ثابتة إذا ما قارناها بالكلام وهي تمثل « النموذج الذهني الذي يحكم عمليات الكلام، ويمثل مرجعيته التي يحتكم إليها »[4].

(1) : عبد الكريم الكوار:علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات . ص 63.
(2) : ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب . منشورات مخبر تحليل الخطاب. جامعة مولود معمري تيزي وزو . ص 43.
(3) : عبد الكريم الكوار :علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات . ص 63.
(4) : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر. ص 69.

فيمكن أن ندرس اللغة من خلال المجتمع، وأفراد هذا المجتمع يختلفون في الاستعمالات اللغوية باختلاف المواقف المحاطة بهم، فيختار كل متكلم طريقة التعبير التي تناسب الموقف عن طريق بناء جمل باتباع طريقة معينة واستعمال بعض الصيغ دون بعض، كل هذه الأفكار مثلت السمات التي تكون الأسلوب أو هي التي ساهمت في نشأة علم الأسلوب فيما بعد، ثم « أن هذه السمات تختلف باستعمال الأفراد للغة، وبذلك يمكن أن تؤدي إلى قيام (علم الأسلوب) حديث يناسب هذا العصر، الذي يعترف بقيمة الفرد (الإنسان) في كل شيء، ولا سيما الإنتاج الفني»(1).

هذه المفاهيم التي أعطت الشرارة الأولى للبنيوية والتي مثلت أصول التفكير البنيوي لدى "ميشال ريفاتير" كون مدرسته الأسلوبية هي امتداد لآراء "دي سوسير" التي تكمن في التفرقة ين اللغة والكلام ،وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على وجود « فهم متقارب في دراسة اللغة والأسلوب كان قد أطلق شرارته دي سوسير،وأكلمه البنيويون المعاصرون » (2).

و مع هذه المدرسة ظهرت فكرة (النظام) أو النسق "Système" باعتبار أن اللغة "هي النظام أو النسق المجرد الموجود في الذهن الذي يقع خلف الكلام "(3)، وهو من المرتكزات التي أسستها اللسانيات البنيوية وألغت بذلك السياق ،لأن النسق تهيمن عليه سلطة البنية وبالتالي الاهتمام بما هو داخل النص وإهمال ما هو خارجه.

و ظهرت ثنائية (الدال والمدلول) والعلامة اللغوية التي يركز عليها "دي سوسير" و «هي صورة ذهنية مركبة تربط مفهوما بصورة سمعية» (4).و قد يشار إلى المفهوم بالمدلول (Signifie) والصورة السمعية

(1) : عبد الكريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات .ص 64.
(2) : المرجع نفسه .ص 100.
(3) : انظر عبد السلام المسدي : اللسانيات وأسسها المعرفية . الدار التونسية للنشر .تونس. ص 127.
(4) : ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب. ص 43.

بالدال(Signifiant) والعلاقة بينهما في اعتقاد (سوسير) هي علاقة اعتباطية ، إذا لو كانت بين الدال والمدلول علاقة ضرورية لو جدت لغة واحدة ويرى أن العلاقة اللغوية "لا تربط شيئا باسم بل تصورا بصورة سمعية ،وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي، الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدفع النفسي لهذا الصوت المتمثل الذي تمبنا إياه شهادة حواسنا " [1] فالصورة السمعية ليست مادية بل هي حسية ،من هنا يتبين أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة غير توافقية بين اسم ومسمى ،كون اللغة تواضع ومجموعة من التقاليد الضرورية المتفق عليها، لذا نجد اختلاف مسميات الأشياء في اللغات فكانت العلاقة الاعتباطية هي التي تجمع الصورة الذهنية والمتصور وهي من مميزات كل اللغات.

و ربما النقد الذي يمكن أن يوجه ل "دي سوسير" هو أن مبدأ الاعتباطية عنده " مبدأ جذري ذو أهمية قصوى لا يتم على مستوى العلاقة بين الصوت والمعنى ، وإنما على مستوى الشكل (النظام الذي يمثل اللغة ذاتها) " [2].

ثم تطرق "سوسير" إلى ثنائيات أخرى كثنائية الآنية Synchronic والتعاقبية Diachronic وهذه الثنائيات كانت مما أخذته البنيوية فيما بعد عن اللسانيات ، فاهتمت اللسانيات بالاعتبارات الآنية في دراستها للغة ، ومعالجة الموقف اللساني في لحظة بعينها من الزمن في مقابل الاعتبارات التاريخية التي تدرس اللغة في بعدها التاريخي فقط والمقاربة الآنية أو التزامنية "تعنى بوصف الحالة القائمة للغة ما،وتتجلى اللغة في هذه الحالة في هيئة نظام منسوق يعيش في الوعي اللغوي لمجتمع بعينه " [3] ،ويتضح أن كل من المتكلم والسامع عند حديثهما ينتفي في وعيهما أجزاء الكلام ،فلا يفكران في الكلمة المفردة ولا في الجملة مستقلة عن حديثهما (السياق) فينتفي بذلك أيضا وجود اللغة التاريخي ،وقد أكدت البنيوية على الدراسة التزامنية

---

(1) : انظر المرجع السابق. ص 64.
(2) : انظر عبد السلام المسدي: اللسانيات و أسسها المعرفية.ص 130.
(3) : انظر المرجع نفسه. ص 130.

للظواهر اللسانية ،من حيث هي ظواهر تنتج وتستقبل في لحظة زمنية معينة ويجب أن ندرسها « في هذه اللحظة من حيث طبيعة عناصرها المركبة لها، وطبيعة العناصر فيما بينها ،إن الهام هو دراسة النظام أو النسق من حيث مكوناته وعلاقاته»[1].

يعني أن "الآنية" لا تهتم بتحولات النظام اللغوي وتطوراته لأنها تدرسه في لحظة بعينها وهذا يعني الثبات في الحالة اللغوية موضوع الدراسة.

أما الدراسة "التعاقبية" فتعنى بدراسة تاريخ اللغة وتطورها الدائم ويطلق على منهج هذه الدراسة "المنهج التاريخي" الذي يهدف إلى البحث في العناصر المتتابعة زمانيا وتحول البنية عبر الأزمنة .

و كل الدراسات اللغوية تتراوح بين المنهجين المنهج الوصفي الآني (المنهج البنيوي) أو المنهج التاريخي (التطوري). "واللسانيات الحديثة تجعل البحث الوصفي مقدما على المنهج التاريخي من حيث إجراءات البحث "[2] ولا يعني هذا اتخاذ المنهجين في نفس الوقت وإنما التمييز بينهما الذي أصبح ضرورة تقتضيها البحوث اللغوية.

يجدر بنا الإشارة هنا إلى مفهوم النظام (Système) الذي استندت عليه هذه المفاهيم "مجموعة من الوحدات يقوم بينها مجموعة من العلاقات تربط بعضها ببعض ،تغير عنصر ينجر عنه تغير في النظام كله"[3].

ففي وجهة النظر البنيوية هناك علاقات بين الأشياء ولا يوجد شيء منعزل عن شيء آخر ، الكل يخدم ويساهم في بناء الكل وهو ما قصده "دي سوسير" بمصطلح (النظام) لأنه لم يستعمل كلمة (البنية) ولكن عنده المقصود من مصطلح (النظام) هو نفسه مفهوم "البنية "، وقد تعرف البنية أيضا على أنها نسق من

(1) : محمود أحمد العشيري : الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة . دليل القارئ العام. ميرت للنشر والمعلومات .القاهرة . ط2. 2003.ص 71.
(2) : انظر خليفة بوجادي : في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم . بيت الحكمة للنشر و التوزيع. العلمة. الجزائر. ط 1. 2009. ص 19.
(3) :انظر عبد السلام المسدي : اللسانيات وأسسها المعرفية . ص 127.

العلاقات الباطنية تحكمه قوانين معينة ويتميز هذا النسق بالانتظام الذاتي ،فأي تغير في تلك العلاقات يؤدي إلى تغير النسق بأكمله أو «هي الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاما » [(1)].

و من خلال التعريفين السابقين نجد أن مصطلح البنية يحتوي دائما على عناصر مكونة وعلى الباحث أن يكتشف (النظام) الذي يحكم هذه العناصر، وأن يقف عند العلاقات القائمة بينها حيث تترابط وتتداخل لتكون نسقا خاصا يعطيها صورتها الحقيقية ،لأن حقائق الأشياء في نظر البنيوية لا تكمن في ظاهرها وإنما في العلاقات القائمة بينها

« و هذه القوانين أو العلاقات بما تشكله من نظام أو نسق هي (الواقعة العلمية) التي تحاول البنيوية اكتشافها تحت مسمى البنية» [(2)].

وقد ارتأينا الوقوف عند مفهوم "البنية" لنشير إلى أن البنيوية ترفض المرجعية التاريخية و هي تميل إلى الثبات أكثر من الحركة بمعنى أدق « هي حقيقة آنية تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكثر من تشكيلها عبر الزمان» [(3)].

و باعتماد (البنيوية) على أسس اللسانيات استطاعت أن تدرس اللغة علميا دون الرجوع إلى تاريخها.

و سنجد الثنائيتين السابقتين الآنية والتعاقبية تطبقان في كثير من الدراسات فسميت الدراسة الأولى الوصفية والثانية الدراسة التاريخية ،لأن" الآنية " هي قوام الفلسفة البنيوية.

ثم ننتقل إلى ثنائيتين هما التركيبية و الاستبدالية فتميز اللسانيات بين نوعين من العلاقات :علاقات تركيبية أو تتابعية (أفقية) وعلاقات استبدالية أو ترابطية.

(1) : محمود أحمد العشيري : الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة . ص 51.
(2) : المرجع نفسه. ص 53.
(3) : المرجع نفسه. ص74.

العلاقات التركيبية: « هي علاقات تربط بالحركة الأفقية للكلمات عبر زمن نطق أو قراءة الجملة بما يسهم في تحديد معناها، بحيث لا ينكشف معنى أي جملة من الجمل إلا بالتتابع الواقع بين الكلمات، و الذي ينتهي مع الكلمة الأخيرة في الجملة أو الجمل» [1]

أما العلاقات الاستبدالية : فهي علاقات الحضور والغياب ، حيث تتخذ الكلمات الحاضرة في الجملة بالكلمات الغائبة عنها والمترابطة معها ،والمتكلم يقوم بعملية اختيار الكلمات ليكون الجملة ، هذه الكلمات يمكن استبدالها بأخرى تصلح لنفس الموضوع ففي جملة :"قدم الطفل مبتسما" ترتبط كلمات هذه الجملة بقوائم أخرى تشكل قوائم استبدالية ، بحيث يمكن استبدال كل كلمة بكلمة أخرى من هذه القوائم ، بدل كلمة "قدم" نقول "جاء ،"وصل"،و يمكن استبدال "الطفل" ب"الولد" ،"الصبي" أما كلمة "مبتسما" نستبدلها ب" ضاحكا"،"فرحا"،"باكيا" ،وتظل الكلمات الغائبة تؤثر في الحاضرة لأنها تسهم في تحديد معناها فكان من الممكن لها أن تحل محلها في موضع معين من الجملة.

نخلص إلى القول بأن « حقل الدراسات اللغوية يمثل طليعة الفكر البنيوي ، وإن لم تستخدم فيه في البداية المصطلحات البنيوية» [2] والأفكار التي ظهرت مع مدرسة "جنيف" هي التي شكلت الجوهر البنيوي بعد ذلك ، وتعتبر الأرضية التي انبثق منها الفكر البنيوي ، وهي الجذور الأولى للتفكير الأسلوبي عند ريفاتير كون جل المفاهيم عنده ارتكزت على الأسس والمعايير التي قدمتها اللسانيات في حقل الدراسات الأدبية فلا يمكننا إغفال هذه الجهود التي أسهمت في تحديد توجه الفكر البنيوي.

---

(1) : المرجع السابق. ص 74.

(2) : ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب. ص 46.

من هذا المنطلق يكون "دي سوسير" « هو من ألهم معاصريه بأفكار جديدة ، سواء اقتدوا به أو لم يقتدوا ، المهم أنهم بدأوا من نفس الأسس النظرية التي بدأ بها ، لذلك يرجع الفضل إليه في إرسائه لمعالم البنيوية Structuralisme » [1]

و هناك مدارس أخرى أسهمت إلى درجة كبيرة في تشكيل الفكر البنيوي من أهمها وأبرزها مدرسة الشكليين الروس التي سنتطرق لها فيما يأتي لكون دراستها للشكل الأدبي وتحليلاتها له قريبة جدا من مفهوم البنية.

2.مدرسة الشكلانيين الروس :

« يرى مؤرخو النقد أن البنيوية سليلة الشكلانية الروسية ، وإذا عدنا إلى نشأة الشكلانية الروسية ألفيناها نشأة لسانية خالصة ،فالمذهب الشكلاني يوجد في أصل اللسانيات البنيوية » [2].

وقد ظهرت هذه المدرسة في روسيا في العشرينيات من هذا القرن ، وتألفت من تلاحم حلقتين اثنين هما "حلقة موسكو اللغوية " التي أعضاؤها هم طلبة للدراسات العليا بجامعة موسكو سنة 1915 م و "حلقة الأبوجاز "وتعني (جمعية دراسة اللغة الشعرية) ومن هاتين الحلقتين انبثقت حركة الشكلانيين الروس ، اهتمت المجموعة الأولى بالدراسات اللغوية ، والثانية بالبحث في نظرية الأدب باستخدام المناهج الحديثة لدراسة اللغة ، وجمعهما "الاهتمام باللسانيات والدفاع عن الشعر الجديد "[3].

وقدمت هذه المدرسة أفكار ومبادئ جعلتها تلعب دورا مهما بالنسبة للدراسات الأدبية المعاصرة وتتلخص بحوثهم في:

---

(1) : المرجع السابق. ص 46.
(2) : أحمد يوسف : القراءة النسقية سلطة ووهم المحايثة. ص 91.
(3) : انظر شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي و البنيوي في الوطن العربي. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر. .طبعة 1994. ج3. ص4.

-اعتمادهم مفهوم "الأدبية " في دراسة النصوص أي ما يجعل نص ما نصا أدبيا وهو ما أوضحه "رومان جاكبسون " أحد أعضاء هذه الجماعة فاهتم بما يسمى "بالشعرية" التي تبحث في أدبية النصوص وفي قوانين إنتاج الأدب بصفة عامة ، وسعى الشكلانيون الروس إلى استبعاد الأشياء الخارجية التي لا تتصل بالعمل الأدبي ، كنفسية الكاتب ومجتمعه وسيرته الذاتية وحتى السياق التاريخي للنص الأدبي من دراساتهم لأن « الدراسة الأدبية يجب أن تكون لقوانين إنتاج الأدب نفسها ولا يمكن لما هو خارجي عن بناء النص الأدبي ، وما هو نفسي أو اجتماعي أو سيرة حياة المؤلف ،أن يدخل في حيز الدراسة الأدبية عند الشكلانيين إلا بما يسهم في تكوين البنية الأدبية ذاتها » (1).

و لما كانت اللغة هي مادة العمل الأدبي، اعتمد الشكلانيون الروس على ما قدمته اللسانيات من أدوات لكونها الدراسة العلمية للغة ،فكان شغلهم الشاغل دراسة النصوص الأدبية التي هي فن لفظي يستخدم اللغة استخدام خاص ، وإبراز السمات المميزة التي تجعلنا نحكم على نص ما بالأدبية .

-إضافة إلى رفضهم ثنائية (الشكل والمضمون) ، واهتمامهم بقطب واحد من هذه الثنائية و هو "الشكل" و تأكيدهم « أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله » (2). و ركزوا اهتمامهم على العلاقات المتبادلة بين العناصر النصية وعلى وظيفتها وتوقفوا عند العناصر البانية للنصوص الأدبية وعندهم أن المحتوى هو مظهر من مظاهر الشكل ،وأن الفكرة لا تتجسد إلا في شكل ملموس ،واعتبروا الإحساس بالشكل هو تمييز للرؤية الفنية.

وقد ورد مصطلح البنية في دراسة الشكلانيين الروس وخاصة عند بحثهم للقضايا المرتبطة بطبيعة الأدب و أدبيته كتحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر « و كان أول ظهور للاصطلاح (البنيوي) في البيان المنهجي

(1) : محمود أحمد العشيري : الاتجاهات النقدية و الأدبية الحديثة. ص 24.
(2) : يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية . إصدارات رابطة الإبداع الثقافية .الجزائر. 2002.ص 118.

الذي أصدره اثنان من أعضاء هذه المدرسة لعلهما حاكبسون ويوري تنيانوف سنة 1928 ، في خصوص العلاقة بين نماذج التحليل اللغوي والأدبي ، وقد جاء ضمن هذا البيان : تحليل القوانين البنائية للغة و الأدب »[1].

فظهر المصطلح على عكس استعماله العفوية والعرضية السابقة لأنه برز واستعمل بطريقة منهجية في هـذا البيان.

وتجدر الإشارة إلى أن تسمية "الشكلانيين" هي تسمية أطلقها خصومهم عليهم للتقليل من قيمة أبحاثهم ، أما "الشكلانيون" فيطلقون على أنفسهم اسم "التمييزيون" لأنهم يميزون السمات الأدبية الموجودة في النصوص أو اسم "المورفولوجيون" لاهتمامهم بدراسة الشكل الظاهري للعمل الأدبي ، ثم قدموا مفهوما للشكل واجهوا به خصومهم الذين حطوا من شأنه وذلك حين إبرازهم للدور الإيجابي للشكل في تحديد المضمون ، فالمحتوى لا يتضح إلا عبر الشكل ولا يدرك خارجه .

- كما صنفوا اللغة بناء على غايتها تصنيفين اثنين :

فقد تستعمل لغاية (عملية) وذلك في الاتصال بين الناس وتبادل الأفكار، وهي وسيلة لبلوغ غايات معينة، مثلا في مسائل البيع والشراء لا يهتم هنا بإيقاع الجمل المستخدمة ولا بالصور الفنية، لأن اللغة هنا غايتها التواصل فقط.

ويختلف الأمر في اللغة الأدبية ، إذ يكون فيها الاهتمام بالعبارات والتراكيب والصياغة الفنية ، ولا تستخدم فيها اللغة استخدام الكلام العادي ، وهذا الوضع الخاص للغة بما فيه من أصوات و إيقاع و صور يجعل اللغة

[1] : المرجع السابق. ص 118.

« تأخذ إلى جانب قيمة التوصيل والتعبير عن المعنى قيمة الصياغة الفنية الجمالية التي تقضي إلى الاستمتاع بها » [1].

فمثلا في الشعر نجد المعنى بسيط في الغالب لكن براعة الشاعر في استخدام اللغة من حيث انسجام العبارات وتآلفها وتناغم الأصوات واستعمال الصور الفنية، كل ذلك يجعل الشاعر يبتعد عن الكلام العادي المعروف ، ويجعله في مستوى الكلام الأدبي الذي يؤثر في القارئ لأن غايته جمالية فنية .

إن اللغة العملية (التواصلية) مما سبق، لا تهتم بالإيقاع والشكل لأن هدفها ليس تحقيق الفائدة « و إنما تهتم بالتواصل والإيضاح.أما اللغة الشعرية، فهي لغة معدة منظمة بما يكفل لها تحقيق أثر جمالي، ومن ثم فهي لغة كثيفة يعد نسيجها اللغوي بعناية ويبرز بما هو نسيج خاص » [2].

– إلى جانب القضايا السابقة تطرق " الشكلانيون الروس " إلى مفهوم " التغريب" : ويقوم على الاندهاش والغرابة ، والابتعاد عن مألوفية الأشياء ، فإحساسنا بالشيء الذي اعتدناه قد يخفت و يتلاشى ، كما أن إحساسنا به في المرة الأولى يختلف عن المرات اللاحقة ، لأن العلاقة بين هذه الأشياء لا تخرج عن حيز إدراكنا لها ، ليأتي الفن ويعيد إحساسنا بها وينقذنا من هذا التكرار والرتابة التي قضت على إحساسنا.

إن التغريب يقع مثلا في نص شعري ، إذ نجد الشاعر يكثر من خاصية معينة بحيث لكثرتها لم تعد تلفت انتباه القارئ كاستخدامه للسجع ثم في جزء آخر تتلاشى هذه الخاصية ، فيتولد إحساس القارئ بالتغريب أو يخيب توقعه في إيجاد السجع في هذا الجزء.

---

[1] : محمود أحمد العشيري: الإتجاهات النقدية الحديثة. ص 26.

[2] : المرجع نفسه.ص 32.

و التغريب « مفهوم يصوغ الفن ويقدمه من جهة المتلقي ،إذ يتعلق بسيرورة إدراك الفن . و الشاعر بصياغته الجديدة للشيء يقنع العادي ويركم العوائق التي تقف بيننا وبين الإحساس الآلي بالشيء، فتحسه إحساسا جديدا مختلفا » [1].

- فاعتبر" الشكلانيون" الإحساس الجديد بالشكل هو تمييز للرؤية الفنية ، وجعلوا الصورة الوسيلة التي تعيد إحساسنا بالأشياء المختلفة و مفهومهم للتغريب كون قطيعة بين الأشياء وعلاقاتها الآلية والأوتوماتيكية وخلق إحساس جديد بها ، هو إحساس بفنية الأشياء وجمالها.

-تلك القضايا التي اهتم بها "الشكلانيون الروس " يمكن إجمالها في نقطة واحدة وهي الاهتمام بالبناء الفني في العمل الأدبي انطلاقا من أن النص الأدبي يتألف من مجموعة من العناصر المتباينة ، كما نظروا إلى الفن على أنه كيان قائم بذاته مستقل عن ظروفه الخارجية، ومن ثم فالعمل الأدبي تجربة جمالية عايشها الأديب بعيدة عن عالمه النفسي و الاجتماعي و الأدب عالم فن وخيال ، يتميز فيه الأديب من خلال اللغة.

3. حلقة براغ اللغوية :

وضع الشكلانيون الروس حجر أساس الشعرية البنيوية، ثم « طور أكاديميو حلقة براغ اللغوية هذا الأساس حتى صار نسقا أوليا للبنيوية الأدبية في القرن العشرين » [2] فقد انتقل ميراث الشكلانيين الروس إلى تشيكوسلوفاكيا من خلال حلقة براغ اللغوية (1926-1948) بفعل جاكبسون الذي كان في بدايته من الشكلانيين ثم انتقل بعد ذلك عضوا في هذه الحلقة ، و قد اتسعت دراستها إلى ميادين أخرى غير اللغة ، كالاهتمام بالسياقات الفلسفية والاجتماعية والتاريخية وتخلصت من الشكلية البحتة ، وقد « قدمت

(1) : المرجع السابق ، ص 36

(2) : رامان سلدن : موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية .مراجعة و اشراف: ماري تريز عبد المسيح. المشرف العام: جابر عصفور.ط1 .2006 .المجلد الثامن.ص 61.

النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية إسهاما بنيويا فعالا في مجال البنية الصوتية للغة خصوصا »[1] وأغلب مفاهيمها ارتكز عليها التحليل البنيوي للغة فيما بعد ، كما أن المعنى الدقيق لكلمة "بنية" لم يتم تحديـــده إلا في عام 1926 على يد هذه المدرسة ، ويفيد هذا المصطلح عندهم « الترتيب الداخلي للوحـــدات الـــتي تكون النظام اللساني »[2] .

و قد قامت هذه المدرسة على هدي القواعد والأصول النظرية التي أرسى دعائمها "دي سوسير" وأسســـت من تصور "بوداون دي كورتناي" للفونيم نظرية كاملة للتحليل الفونولوجي ، وخاصة ما قدمـــه "رومـــان جاكبسون" في مجال الصوتيات ، وظهرت أول دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللغوية على يده .

و اهتمت "حلقة براغ" بكيفية استخدام اللغة بوصفها أداة للتواصل كما عنيت بالاتجاه الوظيفي ، ومنـــهم من يطلق عليها اسم "المدرسة الوظيفية" بدل "حلقة براغ اللغوية ".

ومن مبادئها مايلي :

-« أن فهم علم الجمال البنيوي يكون في إطار مذهب علم السيميولوجيا ، و لم يبق الأمـــر قاصـــر على الأدب ، بل تعدى إلى دخول تحليلات اجتماعية ونفسية ، و اصبح شاملا لما يسمى بشخصية الفنان والبيئة الداخلية للعمل الفني معا »[3] دون أن نهمل علاقة الفن بالمجتمع .

-يرى "موكاروفسكي " أن الفاعل في الأعمال الأدبية ، لا يتجسد في شخصية المؤلف ولا في شخص واقعي يمارس سلطته على جميع الأحداث و إنما هذا الفاعل له دور يقتصر في الوظائف التي يقوم بها فقط .

---

(1) :يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية .ص 118 .
(2) : بوقرة نعمان : محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة . منشورات جامعة باجي مختار -عنابة- 2006 .ص 82.
(3) : المرجع نفسه. ص 99 .

-اللغة حقيقية واقعية ، ذات واقع مادي وليست واقعة ميتافيزقية فهي تتأثر بالمحيط الخارجي ، من هنا ظهرت فكرة التمييز بين الكلام العادي والكلام الأدبي ، فاللغة عبارة عن مستويات .

-التمييز بين اللغة المكتوبة والمنطوقة فهما لا تتطابقان ولكل منهما خصائص.

-دراسة اللغة عن طريق الإحاطة بالمظاهر الذهنية والعاطفية التي تتضمنها «لأن اللغة تتصل بكثير من المظاهر العقلية والنفسية للشخصية الإنسانية »[1].

– الأولوية في دراسة اللغة هي للبعد التزامني ، دون استبعاد الدراسة التاريخية لأن الوصف لا يمكن أن يلغي فكرة التطور .

-« اللسان ذو وظيفة نفسية »[2].

- دراسة الوظيفة الحقيقية للغة و التي تتمثل في الاتصال والتفاهم: كيف يتم هذا الاتصال ؟ مناسبته ؟ وإلى من يتوجه ؟ .

-تتصور المدرسة أن البنيوية اللسانية كل شامل ، تنتظمه مستويات محددة. وهناك شخصية روسية كانت من أعلام هذه المدرسة وهي شخصية العالم اللساني "رومان جاكوبسون " وهو يعد من أوائل اللغويين الذين تناولوا التحليل البنيوي للأشكال الأدبية ، ودراسة النص الأدبي بعيدا عن مؤلفه ، كما كان له دور بارز في الربط بين الاتجاهات الغربية لكونه انتقل من مدرسة " الشكلانيين الروس إلى حلقة "براغ اللغوية " « ويمكن عن طريقه أن ندرس تطور المفاهيم البنيوية منذ مراحلها الأولى ، إلى أن أصبحت متبلورة في الفكر البنيوي اللغوي والأدبي »[3] .

---

(1) : المرجع السابق. ص 102 .
(2) : أحمد يوسف : القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المعاينة . ص105.
(3) : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر . ص 71 .

إذ نجده اهتم بقضايا الشعر وله بحث في ذلك موسوم ب "عن الشعر "عام 1933 ويرى أن لغة الشعر تمثل بنية، لا تفهم عناصرها إلا داخل نظامها المتكامل.

كما كان شديد التطلع إلى نظرية الحقول الدلالية ، وركز على المكونات الداخلية في العلاقات المجازية ، وعنده أن تشبيه الرجل الشجاع بالأسد ناتج عن التشابه الموجود بين المفردتين أو إن صح التعبير « بين المكونات للمفردات اللسانية لأن الحقل الدلالي للأسد يحتوي على الوحدة المعنوية الصغرى "شجاعة" »[1]

ومن آرائه أيضا أن اللغة وسيلة التواصل بين البشر ، هذا التواصل الذي لا يتحقق إلا بوجود العناصر التالية:

1) المرسل :الذي يؤدي الرسالة .

2) المتلقي : (المستقبل) : الذي يستقبل هاته الرسالة .

3) المرجع (المحتوى): و هو لغوي ترمز إليه الرسالة

4) اللغة (الشفرة) وهي مشتركة يتكلمها المرسل والمستقبل مما يسهل عملية التواصل بينهما .

5) الرسالة: « وهي ظرف للمحتوى الكلامي، الذي تشير إليه ، ويفهمه المتلقي في الوقت نفسه »[2].

يحمل كل اتصال بشري لغوي العناصر السابقة، سواء كان هذا الاتصال مباشرا أو غير مباشر.

و يعد بذلك "جاكوبسون " من أشهر البنيويين ، الذين تركوا تأثيرات بارزة في الفكر اللساني الحديث ، حتى بلغ ببعض الباحثين « تلخيص تاريخ نشأة البنيوية و تشكلاتها المختلفة في شخصيته ، ومغامراته العلمية »[3]

---

[1] : بوقرة نعمان : محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة . ص 112 .
[2] : المرجع نفسه ، ص 110 .
[3] : المرجع نفسه . ص 112 .

ثم ننتقل إلى علم آخر من أعلام هذه المدرسة وهو "موكاروفسكي " لكون بعض آرائه تتفق مع آراء "ميشال ريفاتير " فيما بعد ومنها فكرته عن "فرادة العمل الأدبي" التي تطرق لها "ريفاتير" في أبحاثه ودراساته للنص الأدبي وكيفية تلقيه .

وعنده (أي موكاروفسكي) أن الذات المبدعة مسؤولة عن فرادة العمل الأدبي بإبداعه وفقا لمبادئ جمالية تؤثر في كل أجزائه « مما يضفي في النهاية إلى إضفاء طابع نفسي موحد لكل عناصر العمل التكوينية »[1]

إذن يرى "موكاروفسكي" أن إيماءة الشاعر الشخصية مسؤولة عن التنظيمات الدلالية في العمل الأدبي ، وبذلك يرفع الذات المبدعة إلى مرتبة العنصر الأعلى في عملية البناء الجمالي .

إضافة إلى اهتمامه اللافت بدور الجمهور في عملية تلقي الفن والأدب ، ويضع شرط يجب أن يتوفر في كل شخص حتى يصبح عضوا في هذا الجمهور « و هو قدر من التربية الثقافية الخاصة ، وبفضل هذه التربية يعتبر تلقي الجمهور للأعمال الفنية استهلاكا فاعلا ، كما يعد بحد ذاته ممارسة تؤثر »[2]

وهي نفسها فكرة "ريفاتير " عن القارئ النموذجي ، إذ نجدة هذا القارئ مجسدا في هذا الشخص الذي وضع له موكاروفسكي شرط التربية الثقافية الخاصة .

هذا الطرح يجعلنا نقول بأن دور المتلقي كان بارزا عند كل من "جاكوبسون" وبهذا يكون المتلقي هو من يسبر غور النص الأدبي المكون من إشارات لغوية .

(1) : رامان سلدن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية . ص 80 .
(2) : المرجع نفسه ، ص 81 .

« ولكن و بدون جدال، "ريفاتير" هو أكثر من ركز وبوضوح تام على هذه النقطة الأساسية، ووجه الدراسة الأسلوبية في اتجاه المتلقي »[1] هذا يعني أن هذا الاتجاه كان موجودا فعلا عند "جاكوبسون" و " موكاروفسكي" قبل أن يعرف بشكل جيد عند " ميشال ريفاتير".

كما كانت حلقة براغ دافعا لنشوء حلقات لغوية أخرى قدمت ميراثا بنيويا معتبرا نذكر حلقة "كوبنهاجن" (يامسليف وبروندال) سنة 1931، وحلقة نيويورك (سابير، بلوم فيلد، تشومسكي ...) سنة 1934، إلا أن هذه الروافد البنيوية لم تأخذ شكلها المنهجي المنظم إلا مع المدرسة الفرنسية، ممثلة بجماعة : « tel quel» ومجلتها الموسومة بالاسم نفسه ، « من خلال بلورة القضايا الأدبية الكبرى التي كانت شرعت في معالجتها حركة الشكلانيين الروس التي لم تجد، الجو الفكري و الثقافي الملائم لتطورها إلى أن انتقل جملة من أصحابها إلى فرنسا وأسسوا هناك هذه المجلة »[2] وقد نادت بدراسة النص الأدبي من خلال علاقته بنفسه، فأي نص ليس له أي مرجع إلا نفسه ، كما ثارت على الدراسات النقدية التي تضع علاقة بين النص وكاتبه أو بينه وبين حياته ومجتمعه والزمان الذي يعيش فيه ، فرفضت التاريخ جملة وتفصيلا ومؤسسها الناقد والروائي "فليب سولارس" سنة .1960 وخلاصة القول أنها « دعت إلى نظرية جديدة في الكتابة، هي ليست انعكاسا للواقع كما هي الحال في المناهج السياقية، ولكنها إنتاج له »[3] وعموما فالبنيوية تنظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل ،فيتحول النص إلى جملة طويلة ،ثم يتم تجزيئه إلى وحدات دالة كبرى فصغرى، وذلك ضمن رؤية نسقية تنظر إلى النص الأدبي نظرة مستقلة عن سياقاته المختلفة بما فيها مؤلفه، وهنا تبرز نظرية " موت المؤلف " لرولان بارت الذي نشر مقالا بنفس العنوان سنة 1968 يسقط فيه عنه السلطة التي كان يتمتع بها المناهج السياقية عموما وفي الفكر النقدي

(1) : جورج مولينيه: الأسلوبية . ترجمة : بسام بركة. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط 2 . 2006م .ص88
(2) : عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد. دار هومة. بوزريعة. الجزائر. 2005 .ص 195 .
(3) : يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية. ص 119 .

التقليدي خصوصا، فهو بمجرد فراغه من نصه يصبح غريبا عنه وخاصة أن اللغة هي التي تتكلم داخل النص، وليس المؤلف .

« إن أساس الكتابة من هذا المنظور البارتي هو القضاء على كل صوت وعلى كل أصل لتغـدو الكتابـة ذلك الكون الحيادي الذي تضيع كل هوية بين سواده وبياضه، بداية من هوية الجسد الذي يمارس العمليـة الكتابية »[1]

و الحق أن هذه المسألة (رفض المؤلف أو موته) بدأت إرهاصاتها قبل تأسس النزعة البنيوية وازدهارها فيما بعد، وأهم من أشار إليها هو الشاعر الفرنسي "بول فاليري" (1871 –1945) الذي زعم أن « المؤلف تفصيل لا معنى له »(L'auteur est un détail inutile)[2] و ذهب فيما بعد مجموعة من المنظرين الفرنسيين هذا المذهب منهم "جيرار جينات" و "ميشال فوكو" و "كلود ليفي ستروس" و "رولان بارت".

و بموت المؤلف يكون ميلاد القارئ، فعند "بارت" ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف وقائم علـى أنقاضـه ،فتنتقل السلطة القيادية من المؤلف إلى سلطة القارئ، وعصر القراءة « فيصبح القارئ منتجا للنص ،بعدما كان مجرد متفرج عليه، أو مستهلكا له في أحسن الأحوال »[3].

ذلك بأن النص الأدبي يتكون من عدة كتابات تتحاور فيما بينهما وقد تتعارض، وهناك نقطة يجتمع عندها كل هذا، هذه النقطة هي القارئ وليس المؤلف.

إن الإعلاء من شأن القارئ برز عند "بارت" قبل أن يتطرق إليه "ريفاتير" في دراساته الأسلوبية « فالقارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها و يلحقه

(1) : المرجع السابق. ص.154.
(2) : عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد.ص. 215.
(3) : يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية. ص.154.

التلف »[1].

و في معرض حديثنا عن البنيوية لا بد من الإشارة إلى أن هذا المنهج قد استخدمه علماء الإنسان و الأنثروبولوجيا وعلى رأسهم العالم الشهير " كلود ليفي شتراوس" الذي اجتمع بـ : " جاكوبسون" في الولايات المتحدة الأمريكية، و نشأت بينهما صداقة، فتعرف " ليفي شتراوس" على البنيوية وتأثر "بجاكبسون". واتخذها وسيلة لتحليل الظواهر الاجتماعية التي ستكون موضوع دراسته « فقد رأى فيها منهجا علميا يعتمد اللغة كوسيلة للوصول إلى الأهداف، كما رأى أن الألسنية تطبق المنهج البنيوي تطبيقا ناجحا، فاتخذها قدوة له سواء في أعماله النظرية أو التطبيقية »[2].

و هكذا عرف " ليفي شتراوس" أن الألسنية هي خير عون له في دراساته الأنثروبولوجيا ، لأنها تستخدم المنهج البنيوي أما مادتها فهي : اللغة.

ثم يقارن " شتراوس" بين البنيات اللغوية و البنيات الاجتماعية فيحدد العلاقات من خلال البنية الكلية للنظام الاجتماعي، كما تحدد اللسانيات الوحدات الرئيسية في نظام اللغة.

و قد التقى بذلك " شتراوس" مع " جاكوبسون" في هذه الأفكار ثم تضافرت جهودهما، العالم الأنثروبولوجيا المختص في تحليل الأساطير و الظواهر الاجتماعية والعالم الألسني صاحب أكبر نتاج في الدراسات الإيقاعية و الصوتية « يلتقيان لتحليل نص شعري لشاعر فرنسي، يمكن أن نعتبر نموذج تحليل سونيت القطط لبودلير بمثابة الإعلان عن مولد المنهج البنيوي في النقد العالمي الحديث »[3].

كذلك استخدم المنهج البنيوي في التحليل النفسي و ذلك عند علماء من مثل : "ميشال فوكو" و " جاك لاكان" و للأخير جهد بارز في التحليل النفسي البنيوي، و قد حاول التوفيق بين علم اللغة و التحليل

(1) : المرجع السابق. ص. 154.
(2) : فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون . المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع و النشر .ط1. 1993م. ص 131.
(3) : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر . ص 72.

النفسي و قد وجد في اللاوعي بنيات مشابهة للبنية اللغوية، ويعترف "لاكان" بأهمية اللغة و الكلام في التحليل النفسي

و عنده أن شفاء المريض لا يتأتى إلا بكلامه، ويقر بفضل "جاكوبسون" و " دي سوسير" في تقديم نظريات تمت الاستفادة منها في الدراسات النفسية كثنائية " الدال " و "المدلول" يقول: « إن التحليل النفسي هو الوحيد القادر على أن يفرض على الفكر أفضلية الدال على المدلول ، وذلك بأن يبرهن أن الدال لا يحتاج لأية عملية فكرية معقدة » [1].

فعند "لاكان" أن الألسنية جعلت التمييز بين " الدال و المدلول " أساس لدراسة البنية اللغوية ، ولكن مقولته السابقة تدل على أن دراسة الدال لذاته لا تتم بطريقة سليمة إلا عن طريق التحليل النفسي.

و هكذا نجد أن تأثير " جاكوبسون" لم يقتصر على العلماء اللغويين فحسب ، بل شمل علماء الأنثروبولوجيا و الاجتماع وعلماء النفس ،فساروا على منهجه في دراساتهم .

نخلص إلى القول بأن " البنيوية " أخذت من المدارس السابقة أسسها و خطوطها العريضة ، فبدأت من مدرسة " جنيف" (دي سوسير)، ثم وجدت امتدادها في الشكلانية الروسية، و نزعت إلى عد الكتابة شكلا من أشكال التعبير قبل كل شيء، ثم انتقل ميراثها إلى "براغ" ، وتابع " جاكوبسون" فيما بعد عمله في الولايات المتحدة الأمريكية في هذا المجال.

ثم أن البنيوية رفضت التاريخ وعالجت النص الأدبي وفق المنهج الآني ودرست اللغة لذاتها مستقلة بنفسها « تلك هي روح المسار البنيوي »[2] وتأسست على تلك الاعتبارات البنيوية في النقد الأدبي، و هي

(1) : فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون. ص 140.
(2) : جورج مولينيه : الأسلوبية. ص 84.

تشكل الجذور الأولى لأصل التفكير الأسلوبي عند " ميشال ريفاتير " أو الخلفية التي انطلق منها لتأسيس مدرسته البنيوية.

4. المدرسة الأسلوبية الفرنسية:

تندرج المدرسة الفرنسية فيما يسمى بالأسلوبية الوصفية لأنها غيرت منهجية البحث الأسلوبي من المنهج التاريخي إلى المنهج الوصفي الذي يعنى بتحليل و دراسة الظاهرة اللغوية في لحظة زمنية معينة دون الاهتمام بتاريخها السابق ، و« قد ساهمت الأفكار التي طرحتها الأسلوبية الوصفية في انبثاق مدارس أسلوبية أخرى »[1]. لذا ارتأينا أن نتطرق لهذه المدرسة و بخاصة إلى "بالي " الذي يعود إليه الفضل في إرساء المبادئ الأولى للأسلوبية الوصفية.

انبثقت الأسلوبية الوصفية من اللسانيات الحديثة التي أنشأها و أرسى قواعدها " فرديناند دي سوسير" ، وكان من الرعيل الأول للأسلوبية الوصفية : "شارل بالي".

إن المضمون العاطفي للغة يشكل موضوع أسلوبية " بالي التعبيرية" و المقصود به المحتوى الوجداني للكلام، فيمكن أن يشمل على محتويات عاطفية متعددة، فيمكن أن ينتج الموقف عبارات تثير في المتلقي إحساس بالشفقة، أو الرقة، أو الغضب أو الضعف، كل تلك الأحاسيس هي قيم تعبيرية كامنة في الكلام، اهتم بالي بها. يقول: « تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية »[2].

لاحظ " بالي " أن الفكرة كلما وردت في سياق وجداني أثارت اهتمام السامع فمثلا عند إعطاء أمر معين يمكن أن أقول : « افعلوا هذا »، أو « افعلوا هذا رجاء »، أو « إذا أردتم فعل هذا » ، فمع أن الفكرة

---

(1) : يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق .ص 109.
(2) : بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية. ترجمة : منذر عياشي. مركز الإنماء القومي. ص 34.

تكاد تكون نفسها و التركيب الذي جاء عليه الكلام وهو الأمر الموجه إلى المخاطب المذكر ، إلا أن المتعلقات تدل على محتويات وجدانية مختلفة.

فتعني في الأول رغبتي في أن يقوموا بذلك الشيء، و في الثاني عن أملي ورجائي في ذلك و في الأخير إلى ترك الخيار لهم في القيام بالشيء أو عدم القيام به، « وهكذا يرى بالي بأن الفكر المعبر عنه يتضمن قدرا من عاطفة صاحبه بأي شكل من الأشكال » [(1)]. و بهذا الفهم فإن "بالي" يرتاب في اللغة المكتوبة كونها لا تسمح بالكشف الحقيقي عن خصائص لغة الحياة، و يركز على اللغة الشفوية أو الكلام المنطوق الذي يستطيع تجديد نفسه و ينقل عاطفة صاحبه.

و التعبير عن الموقف الواحد بعبارات متعددة يطلق عليه : المتغيرات الأسلوبية، حيث نجد كل عبارة تنقل شعور قائلها، وغاية " بالي " هي البحث عن المضمون الوجداني الذي تقدمه التراكيب اللغوية، و من ثم أثر هذه الظواهر الأسلوبية في المتلقي و الانفعال الذي يصاحب التعبير عن مواقف معينة ومهمة علم الأسلوب عنده هي : « تحديد أنماط التعبير التي تترجم في فترة معينة حركات فكر و شعور المتحدثين باللغة ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين و القراء »[(2)]. و فيما سبق تجسيد لمبدأ " الاختيار" الذي يعد مبدأ رئيسي قامت عليه الاتجاهات الأسلوبية فيما بعد، حيث ترتبط تعدد القيم التعبيرية بتعدد المتغيرات الأسلوبية، أي أن المتكلم يختار الأدوات التعبيرية من خلال الإمكانات المتاحة له قصد التأثير في المتلقي ، و قد ظهرت هذه الأفكار عند " ريفاتير" فيما بعد، لأنها كانت بمثابة الأصول التي أخذت تتشكل في عهد " بالي " .

(1) : معمر حجيج : استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل و التنظير و التطبيق .ص 78.
(2) : نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب . ج1. ص 65.

كما أخرجت الأسلوبية التعبيرية النص الأدبي من مجال بحثها، فاهتمامها بالمضمون العاطفي صـــرفها عـــن الاهتمام بالجانب الجمالي ، وتركيزها على اللغة الشفهية جعلها تهمل الأسلوب الأدبي و لم تهتم بالتطبيقات الفردية للغة، ولعل هذا يفسر ظهور الأسلوبية التكوينية عند " ليوسبيتزر" و الأسلوبية البنيوية عند " ريفاتير" كرد فعل على هذا الاتجاه الأسلوبي الذي ينكر دور الفرد من جهة، و الذي أحجم عن وضـــع تصـــوراته اللغوية موضع التطبيق من جهة ثانية.

و قد رفض " ريفاتير" فكرة " بالي" في دراسته للكلام المنطوق و انتقد ما ذهب إليه : « إن أسلوبية بـــالي تعمل بلغة ذات قيم مجردة بينما حقيقة الأسلوب غير ذلك فهو يركز أساسا على السياق » [1].

بمعنى أن تجسيد هذه اللغة المجردة لا يتم إلا بواسطة الكتابة ، و في رأي "ريفاتير" : أن الأسلوب يركز على السياق الذي لا يكون إلا في النص الأدبي.

أما الجانب الآخر الذي يتكئ عليه الطابع العاطفي للغة عند " بالي" فهو تقسيمه الواقع اللغوي إلى نوعين :

1) ما هو حامل لذاته : أو الطبيعي وهو التعبير عن الانفعال بشكل طبيعي نابع من الصوت و الصيغة، كما يدل التصغير على التحبب أو التحقير. [2]

2) المشحون بالعواطف و الانفعالات: حيث توجد فئات اجتماعية مختلفة ولكل فئـــة صـــيغ معينـــة تستخدمها، فهناك لغات لبعض المهن، و لبعض الأجناس تحمل تأثيرات تعبيرية خاصة بها.

وقد بين " بالي " إحساس المتكلم باللغة، و العاطفة لها حضور في كل فعل لغوي و هي أبـــين في الكـــلام المنطوق و أظهر بناء من الكلام المكتوب ولعل هذا الفهم هو الذي جعله يعرض عـــن دراســـة النصـــوص الأدبية، وقد قدم "بالي" أسبابه في إقصاء اللغة الأدبية من دراسته الأسلوبية وذلك في أن وجود الأسلوب في

---

(1) : معمر حجيج: استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل و التنظير و التطبيق. ص 101.
(2) : ينظر يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق . ص 95.

رأيه لا يقتضي وجود النصوص الأدبية،فالفرق بين اللغة المنطوقة واللغة الأدبية « لا يكمن في تضمن إحداهما للأسلوب و خلو الأخرى منه،بل إن الفرق بينهما يكمن في وعي المتكلم،فالمتكلم الأديب واع غاية الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة، لذلك ينحو إلى توظيفها جماليا، بينما يأتيها غيره عن غير وعي فتأتي على لسانه عفوا »[1] .

و ربما أنه وقع في مغالطة حينما أهمل لغة الأدب، لأن ذلك جعل مدرسته بمعزل عن الحركة الأدبية، وهو ما دفع الذين جاءوا بعده إلى تصحيح مسار الأسلوبية الوصفية، نحو "ليوسبيتزر" الذي أظهر الجانب الفردي العاطفي في التعبير اللغوي، ونحو "ماروزو" و "كروزو" الذين طوروا أسلوبية بالي التعبيرية، وذلك بإدخالهم النص الأدبي في حيز دراساتهم واعتبروه وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المتكلم لاجتذاب اهتمام القارئ فتم توجيه الدراسة الأسلوبية إلى الاهتمام بالصناعة الأدبية والحدث الجمالي، ويقرر "ماروزو" بأن الأسلوبية لابد لها من دراسة المظهر الفني والجمالي الناتج عن اختيار الكاتب للوسائل التي توفرها له اللغة « والاختيار هذا في رأيه يمكن أن يبرز بالموازنة بنوع من الدرجة الصفر في الأسلوب، أو الحالة الحيادية للغة ، أو بشكل لغوي أقل تمييزا »[2] .

و تعني الحالة الحيادية للغة الاستعمال العام أو العادي، وفي حالة المقارنة بين اختيار الكاتب لوسائل لغوية معينة وبين الاستعمال الأقل تميزا، نجد أن هذا الكاتب قد يختار الكلمات والعبارات التي نجدها في الاستعمال العادي وإنما يعدل عنها باستخدام : المجاز، والصور البيانية وعند "ماروزو" أن دراسات "بالي" اتسمت بالجفاف، وكان عليه الدفاع عن شرعية الأسلوبية، وهدفه من ذلك « إعادة الاعتبار إلى الصناعة

---

[1] : حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب). ص 34 .
[2] : رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص. ص 22 .

الأدبية واللغوية، والحدث الجمالي في البحث الأسلوبي »[1]. لتحقق الأسلوبية مطمحها، فتختص بدراسة الخطاب الأدبي تنظيرا وتطبيقا .

و على العموم فإن "بالي" يعد المؤسس الحقيقي لعلم الأسلوب ومبادئه تلك شكلت الأصول الأولى للأسلوبية، و قد استفاد منها من جاء بعده و ربما طوروا هذا الاتجاه و توسعوا فيه. فأغلب الأفكار التي برزت في المدرسة الأسلوبية الفرنسية، تطرق إليها الباحثون فيما بعد، فنجد أن "ريفاتير" مثلا، قد أخذ من هذه المدرسة مبدأ اختيار أدوات محددة بغية إحداث انفعال في المتلقي ولفت انتباهه، وقد توصل "ريفاتير" فيما بعد إلى نفس النتيجة التي توصل إليها "بالي" وهو « جعل الأسلوبية جدولا من القدرات اللغوية »[2]. ،هذه القدرات اللغوية يختار منها المنشئ أدوات تعبيرية قصد إحداث آثار في المستقبل.

كما أن فكرة "الانزياح" قد ظهرت في المدرسة الفرنسية قبل أن يتطرق لها "ريفاتير" وذلك عند "ماروزو" إلا أنه لم يستخدم مصطلحي الانزياح والمعيار وإنما استخدم الدرجة الصفر في الأسلوب، واختيار الكاتب من بين الوسائل التي توفرها اللغة له .

ثم اتسعت هذه الفكرة فيما بعد عند "ليوسبيتزر" في أسلو بيته الفردية، لتنتقل أيضا إلى الأسلوبية البنيوية بشيء من التفصيل .

لذلك سنعرض لهذه المدرسة الأسلوبية كونها شكلت الخلفية التي انطلق منها جل الباحثين الأسلوبيين، ومن هؤلاء الباحثين "ميشال ريفاتير".

---

(1) : المرجع السابق. ص 22 .
(2) : بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية. ص 74 .

5.المدرسة الأسلوبية الألمانية:

مهدت الأسلوبية التعبيرية لظهور هذه المدرسة وكان من أبرز أصحابها العلم النمساوي "ليوسبيتزر" الذي نشأ في "فيينا" وتأثر بفرويد، ثم ب"كروتشيه" « وبخاصة في كتابه الذي نشره سنة 1902 وقدم فيه مشروعا للمعرفة الحدسية أو التعبيرية في مواجهة المنطق أو العقل »[1]والذي ألحق فيه اللغة بالمجال الجمـــالي الفني .

ومن مصادر"سبيتزر" أيضا ما أخذه من الباحث الألماني "كارل فوسلر" في نظرته إلى اللغة بأنها ليست وسيلة تواصل فقط، بل هي تشكل عملا فنيا، وبهذا تكون اللغة موضوع الدراسة اللسانية .

دعا "ليوسبيتزر"إلى نظرية أصيلة في الأسلوبية وتتلخص أفكاره في :

-دراسة علاقات التعبير بالمؤلف ، وبحث الأسباب التي تجعل الأسلوب يصطبغ بصبغة معينة في النص الأدبي فأسلوبيته «تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت أسلو بيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هـــو لساني »[2] و يتساءل "ليوسبيتزر" عن إمكانية تمييز نفسية كاتب معين من خلال لغته الخاصة ؟ ويجيب بأنه يمكن ذلك، أي استنتاج الخصائص النفسية للكاتب من خصائص أسلوبه، ولكنه يشترط تفرد الكتـــاب في الكتابة فلا تنطبق تلك النظرة إلا على نمط معين من المؤلفين يتميزون بالعبقرية الفردية لذلك سميـــت هـــذه المدرسة "بالأسلوبية الفردية " ومنه فإنه توجد علاقة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب «وبـــين سنتي 1920 و1925 يكتشف أن الملامح الأسلوبية المتكررة في عمل الكاتب بانتظام هي عناصر مرتبطة بمراكز وجدانية في نفسه وأفكار عاطفية سائدة »[3]إلا أنه ابتعد عن الطبيعة المرضية كما تصورها "فرويد"، و رغم هذا الاختلاف بينهما إلا أن التأثير الفرويدي واضح في كتابه القيم "دراسات في الأسلوب" الـــذي

---

(1) : معمر حجيج: استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق. ص 94

(2) : حسن ناظم: البنى الأسلوبية .ص 34.

(3) : رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص. ص22.

نشره سنة 1928 ،ودعا فيه إلى أن الصلة بين الصناعة الأدبية واللسانيات مصـــدرها المجـــالات النفســـية الفرويدية.

-ويظهر مؤلف آخر"لليوسبيتزر" وهو "اللسانيات وتاريخ الأدب" سنة 1948 ،يعالج فيه فكـــرة دراســـة النصوص الأدبية في ذاتها، والانطلاق منها للكشف عن ظروف مبدعها ونفسيته وينتهي إلى « أن البحـــث الأسلوبي هو الجسر الرابط بين الأبحاث اللسانية، والدراسات الأدبية »[1]. وهكذا يضع "ليوسبيتزر" جسرا بين اللسانيات وتاريخ الأدب، وكان للأسلوبية فضل إنشاء هذا الجسر.

غير أن "سبيتزر" نفسه اصطدم بما قيل عن عدم إمكانية وصف ما هو شخصي، ففي رأي فلاسفة العصـــور الوسطى يتعذر ذلك لكن تأملاته في هذه القضية ودراساته انتهت به إلى أن التحـــول في نفســـية العصـــر، يعكس تحول في نفسية الكاتب، فهو تحول شعر به وأراد أن ينقله للمتلقي في شكل لغوي ومن هنا يظهـــر "الانحراف الأسلوبي" وأسلوبية "سبيتزر" تدخل في حسابها فكرة الانحراف عن المعيار، ويرى بأن الكاتـــب يتناول اللغة بطريقة خاصة فهو يتراح عن الاستعمال العادي لها وفي ذلك تكمن خصوصية الأسلوب وتفرده وعنده أن « الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة »[2].

يتخذ "سبيتزر" من مفهوم "الإنزياح" مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية ومدى كثافة تواترهـــا في الـــنص الأدبي، ثم حاول فيما بعد أن يواشج بين السمات الأسلوبية المتواترة وشخصية الكاتب وفلسفته في الحياة.

و يرى بعض الباحثين أهمية الانزياح في كون أن الأسلوب لا يتجسد في أي نص أدبي إلا إذا انحرف عـــن نموذج من الكلام و"سبيتزر" من بينهم يقول « الأسلوب انزياح فردي بالقياس إلى القاعدة »[3].

(1) : المرجع السابق .ص24.
(2) :.حسن ناظم: البنى الأسلوبية . ص 37 .
(3) : نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب . ص 189 .

لكن السؤال الذي يطرحه نفسه ما هي هذه القاعدة التي يحدد الانزياح عنها، هل هـــي اللغـــة المســـتعملة العادية ؟ أم لغة أخرى ؟ وهل يوجد مقياس موضوعي لهذا الانزياح؟

حاول "بيار جيرو" أن يضع مقياس لهذا الانحراف، وذلك باستخدام المنهج الإحصائي، حيث يعـــنى بإحصاء الملامح الأسلوبية المميزة للنص: تكرار بعض الألفاظ، إيثار تراكيب معينة، فـــإذا حظيـــت هـــذه السمات بنسبة عالية من التكرار تصبح خواص أسلوبية، تظهر في النص الأدبي بنسب متفاوتة « وينطلق هذا المنهج الإحصائي من ظاهرة الألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب، بالنسبة إلى التواترات الموضوعية، من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين قد تكون هي الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب »[1].

أي أن رصد السمات الأسلوبية البارزة في النصوص الأدبية يمكن أن تكون هي مفتاح للمعنى الغائب.

و في رأي "بيار جيرو" أن استخدام الإحصاء يفيد في الحصول على نتائج موضوعية دقيقة .

و لعل ما يأخذ على مفهوم "ليوسبيتزر" للانزياح أنه قد يؤدي إلى جملة من المشاكل وخاصة أنه لا يوجـــد معيار موضوعي تقاس به السمات الأسلوبية، إضافة إلى صعوبة تحديد الأصل، ثم الانحراف عنه، وخاصة في النصوص القديمة، إذ أن المحلل الأسلوبي المحدث لا يعرف العرف الأدبي الســـائد في ذلـــك الـــزمن،ومن ثم يستحيل له أن يجد معيار للخصائص الأسلوبية في ذلك النص « فلدراسة أسلوب زهير بـــن أبي ســـلمى،أو أسلوب المتنبي علينا أولا أن ندرس اللغة المعيارية المستعملة في عصر كل منهما ثم نقارن بها أسلوبهما، وهذه مهمة صعبة بل تكاد تكون مستحيلة لبعد العهد بيننا، وبين هذين الشاعرين »[2].

[1] . رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص. ص24.
[2] : عبد الكريم الكواز. علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات. ص59.

وهو ما دفع الباحثين وعلى رأسهم" ريفاتير" إلى تعويض الانزياح بالنسبة إلى معيار بالانزياح بالنسبة للسياق ، فالأسلوب تتحدد دلالته داخل بنية النص الأدبي، دون اللجوء إلى معايير خارج النص وسنتطرق لهذه الفكرة في الفصل الخاص ب"ريفاتير" وإنما أردنا الإشارة إليها ثم نزيحها من طريقنا .

ومن غايات "الانزياح" لفت انتباه "المتلقي" ومفاجأته بشيء جديد لم يتوقعه ومن هنا يميل بعض الأسلوبيين إلى « اعتبار الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ فالكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه»[1] .

و هذا الطرح يقودنا إلى فكرة أخرى استند عليها منهجه في التحليل الأسلوبي و هي مسألة التذوق الشخصي ،فالقارئ يقرأ النص و يجد فيه مثيرات تلفت انتباهه،إن إدراك ما يلفت النظر في النصوص ينبع من الحدس ،و أشار سبيتزر إلى أهميته الأسلوبية في التحليل ،و أنه لا يوجد منهج معين يعتمده المحلل و إنما موهبته و خبرته و تمرسه في الإصغاء إلى الأعمال الأدبية،و بذلك نخترق العمل الأدبي و نصل إلى محوره، و إن كان لهذا الحدس أن تمحصه الملاحظة الدقيقة للنص مدعمة بشواهد أسلوبية أخرى،تكون بمثابة دعم لما يتوصل إليه عبر الحدس.

فإذا توصلنا إلى جزئيات أسلوبية فستقودنا إلى محور العمل الأدبي،و يمكن أن نجد مفتاح العمل الأدبي في واحدة من جزئياته. «و لا بد أن نصل بعد حركات عدة إلى ذلك المركز الحيوي الذي يكمن في النص ،

(1) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق. ص.185.

و إذا كان منهج ليوسبيتزر يقع في الدور و التسلسل عبر شرحه الوقائع اللسانية علـــى وفـــق العمليـــات النفسية،فإنه يتبع شرحا تدريجيا متنقلا من جزئية إلى أخرى،و في كل شرح لجزئية معينة يكمـــن حـــدس لمجموعة الوقائع»[1].

فبالحدس يمكن تحقيق هدف الدرس الأسلوبي والوصول إلى فكر المؤلف يعني الوصـــول إلى فكـــرة الأمـــة، وبذلك نفهم العمل الأدبي فهما كليا ويشترط "سبيتزر" تعاطفا خاصا من المتلقي حتى يتحقق هـــذا الفهـــم ،يقول «التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم »[2].

هذه النتائج التي سيتوصل إليها، ينبغي أن تنطلق من قراءة صحيحة للعمل الأدبي تعتمـــد علـــى فهـــم أولي للمضمون،ثم دراسة لجزئياته، ثم الاستفادة من الحدس في إجلاء الغموض عن النص،وكل ما يصـــل إليـــه القارئ يتم اختباره من خلال قراءة جديدة للتأكد من صحة النتائج وموضوعيتها .

اهتم "ليوسبيتزر" بالمتلقي وهو يحرص على عكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ، ويظهر ذلك في تتبعه للتطور التاريخي للكلمات ليستقي منها ما يسهم في إنارة النص الأدبي، والكلمة عنده «قـــد تتعـــدد دلالتها بحسب السياق والقدرة التأويلية للمتلقي»[3]. و مما لاشك فيه أن الكلمات لا تبقى على حالها بـــل تتطور ويلحقها التغيير عبر مسارها التاريخي، ولذلك ركز "سبيتزر" في دراسته للأسلوب على التحـــولات التي تحدث لها والسياق الذي قيلت فيه، ثم تعدد دلالتها بتعدد القراء.

ثم يتواصل نمو الأسلوبيات وتطورها، على الرغم من أن "سبيتزر" قد انصرف عن التحليـــل النفسي للأسلوب، وجعل التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير الأعمال الأدبية بوصفها آثـــارا قائمـــة بذاتها منفصلة عن مزاج صاحبها يقول «هناك اعتبار صرفي على التحليل النفسي للأســـلوب، لأن

(1) : حسن ناظم: البنى الأسلوبية.ص.37.
(2) : المرجع نفسه.ص 37 .
(3) : نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص 73 .

هذه الدراسة ليست في حقيقة أمرها إلا شكلا آخر من دراسة السيرة الذاتية، ولو استطاع الناقـد، فرضا أن يصل جانبا من جوانب الإنتاج بتجربة نفسية عاشها الكاتب،...فالتجربة الشخصية لا تعدو أن تكون مادة أولى، شأنها في ذلك شأن المراجع الأدبية مثلا »[1].

و الواقع أن "ليوسبيتزر" لم ينصرف تماما عن المنهج النفسي، وإنما أضاف بعض التعديلات عليه،إذ ترك تتبع الحياة النفسية للمبدع، و لم يرجع إلى التجربة التي عايشها و لا إلى سيرته الشخصية، واقتصر على ما يتضمنه النص الأدبي من دلالات عاطفية ومشاعر كامنة فيه .

و قد كانت لهذه المدرسة الأسلوبية آثارا في تكوين المدارس الأسلوبية وفي الأبحاث الجامعية، و من أبرز ما تمخض عنها كتاب "هنري موربيه" الموسوم ب (علم نفس الأساليب) سنة 1959 .

و لم تسلم هذه المدرسة من الجدل وخاصة من أتباع "دي سوسير" و "بالي" « وتكونت مدرسة حول مبادئ سبيتزر،أطلق عليها اسم الأسلوبية الجديدة في الولايات المتحدة الأمريكية، وامتدت آثارها إلى أصحاب الأسلوبية البنيوية »[2]. هذه الآثار تتمثل فيما أخذه "ميشال ريفاتير" من المدرسة الألمانية فيما بعد، كفكرة "الانزياح و الاهتمام بالقارئ ولفت انتباهه من خلال مثيرات يضعها الكاتب في النص الأدبي، ويشتركان في المبدأ الذي يقول بدراسة الأسلوب في النص كبنية مغلقة تخضع لترابط منطقي «وعلى دارس الأسلوب أن يعمد إلى اكتشاف البنية الثقافية و الجمالية للنص، انطلاقا من تحديد مختلف الحقول الدلالية التي تميز الخطاب الأدبي »[3].

شهدت الأسلوبيات بعد هذه الفترة تطورا إيجابيا، لأنها اعتمدت التنظير و التطبيق معا، ووضعت ما توصلت إليه موضع تطبيق و تجربة، فلا فائدة من علم لا تدعمه التطبيقات و الممارسات الميدانية.

(1) : المرجع السابق. ص 71.
(2) : عبد الكريم الكواز. علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات . ص 103.
(3) : نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب .ص 72.

و قد انعقدت ندوة في الولايات المتحدة كان موضوعها الأساسي هو الأسلوب وشارك فيها باحثون لسانيون، وعلماء اجتماع ونفس ، إضافة إلى نقاد الأدب.

وقد ألقى العالم اللغوي، "رومان جاكبسون" محاضرة عنوانها " اللسانيات و الشعريات " « طرح فيها إمكانية المصاهرة بين اللسانيات والصناعة الأدبية، ... وهو الاتجاه الذي وضع أسسه ودعا إليه " ليوسبيتز" سنة 1948 في كتابه : " اللسانيات و تاريخ الأدب"، فاكتملت حلقات الأسلوبيات بصنيع جاكسبون هذا »[1] لذا سنتطرق لمنهج " جاكبسون" على اعتبار أن ملاحظاته لما آلت إلى "ريفاتير" أدت إلى ظهور ما يعرف بالأسلوبية البنيوية.

6.المنهج الوظيفي:

طور " رومان جاكبسون" آراء " دي سوسير " ، فبعد مغادرته " حلقة براغ اللغوية إلى الولايات المتحدة الأمريكية واصل أبحاثه هناك و يعود الفضل له و للشكلانين الروس أيضا في وضع الأسلوبية عند نقطة تقاطع اللسانيات البنيوية ومجموعة الإنتاجات الفنية وخاصة الأدبية منها « ومنذ اللحظة التي عرفت فيها أعمال جاكبسون و الشكلانيين الروس أصبحت الأسلوبية علما منهجيا يقوم على مبدأ البنيوية، وهي لم تترك هذا المبدأ حتى أيامنا هذه »[2].

و لنكون على إطلاع على المبادئ اللسانية التي اعتمدت عليها الأسلوبية الحديثة، لا بد من فهم نظرية " رومان جاكبسون " ومنهجه الوظيفي و تتلخص خطوات منهجه في:

–اعتبار الرسالة الأدبية شكلا ، ووظيفة هذا الشكل جلب الاهتمام و التركيز على الرسالة، ومن وظائف اللغة الست التي سبق وأن تطرقنا لها، تكون الوظيفة الشعرية هي المهيمنة دون إلغاء

---

(1) : رابح بوحوش : اللسانيات وتحليل النصوص . ص 26.
(2) : جورج مولينيه : الأسلوبية . ص 14.

الوظائف الخمس المتبقية، و يعرفها بأنها إسقاط محور الاختيار على محور التأليف و عنده أن الشعرية هي تشديد على المرسلة في حد ذاتها، و يشاركه في ذلك" مولينيه" الذي أراد أن يفصل الوظيفة الشعرية عن باقي الوظائف اللغوية في المرسلة، « ويدرس في العمل الإبداعي كل عنصر من العناصر اللغوية من حيث هو عامل من عوامل هيمنة الوظيفة الشعرية في هذا العمل بالذات من جهة ، وكذلك -من جهة ثانية- من حيث هو يسهم في إدراج هذا العمل ضمن إطار الخطابات الفنية التي تنتمي إلى نوع عام جدا هو " نوع الخطابات الأدبية" » (1).

و يدل ذلك على أهمية هذه الوظيفة و هي ما أخذت فيما بعد اسم "الوظيفة الأسلوبية" عند " ميشال ريفاتير ".

-و في الاتجاه ذاته يؤكد " جاكبسون " على أن الرسالة الأدبية تثير الانتباه بتركيبتها الخاصة، فهي تصاغ صياغة محكمة، من هنا كان هدف " جاكبسون" التعمق في فهم أدبية النصوص انطلاقا من عمليات إنتاجها ومن هاته العمليات الاختيار و التنسيق.

1) الاختيار:

يختار منشئ الكلام من رصيده اللغوي كلمات معينة و هي في الأصل مجموعة من الكلمات يستطيع أن يأتي بواحدة منها ثم يصيغها بطريقة خاصة تكون خطابا أدبيا ويرى بعض الباحثين : « أن اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ثم يختار المنشئ سمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ و تفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة »(2)

---

(1) : المرجع السابق . ص 19.
(2) : نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب . ص 156.

وخلاصة القول : إن الاختيار هو ما توفره اللغة للمتكلم من إمكانات هائلة ينتقي منها تراكيب معينة و ألفاظا خاصة ، كل تلك الألفاظ تقوم بينها علاقات استبدالية ، فإذا اختار لفظة انعزلت باقي الألفاظ و قيل أن هذه العلاقات : تشكل روابط غيابية، أي يتحدد الحاضر بالغائب و العكس ومن هنا جاء تعريف الأسلوب بأنه اختيار.

2) التنسيق:

ومن الباحثين من يطلق عليه محور التوزيع و التأليف و يقوم هذا المحور في المنظور الأسلوبي على المحور السابق : "محور الاختيار" الذي يكون بلا فائدة إلا إذا أحكم ترتيب الكلمات التي اختارها المنشئ وبعبارة أخرى يتم مجاورة الألفاظ لبعضها بشكل أفقي ، مع مراعاة قوانين النحو في ذلك، و يعد الإخلال بالعلاقات النحوية إخلالا بعملية الاتصال.

و يرى بعض اللسانيين أن « النظام الاستبدالي أو النظام الركني لا يمكن أن يكون عفويا، و لا اعتباطيا في الظاهرة اللغوية ، وإنما تتميز كل لغة بنواميس ، تحدد التصنيفات الممكنة فيها و التصنيفات غير الممكنة. »(1)

و بتصرف المنشئ في هذه الإمكانيات يبرز أسلوبه الخاص به.

و بواسطة الاختيار و التنسيق يتحدد شكل الرسالة عند " جاكبسون" .

نظرية التواصلية : ظهرت هذه النظرية في مجال علوم الاتصال قبل أن تنتقل إلى الأدب، وذلك في مجال أبحاث المهندس المختص بمجال التلغراف "شانون" "Shannon "، ويعني التواصل عنده إيصال المعلومة عبر وسائل مختلفة كالذبذبات الكهربائية و التموجات الصوتية، ثم نقل " جاكبسون" أفكار "شانون" إلى

(1) : عبد الكريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات. ص85 .

مجال اللغة ووضع ترسيمة للرسالة الاتصالية بناء على ذلك، فالرسالة تنقل أفكار المنشئ للمتلقي،ومن هنا يمكن تحديد مفهوم التواصلية: « بأنه التعبير عن الفكرة الذي يتم بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة، الذي يعتمد أساسا على وجود نشاط لغوي مرسل من المتكلم، و نشاط مماثل من المتلقي، وبناء عليه فإننا نجري اختيارا في المادة المتاحة التي يوفرها النظام العام للغة،ومن خلال الإحساس الذي يفترض وجوده لدى المتكلم »[1].

إن وظيفة التواصل من أهم الوظائف التي اهتم بها " جاكبسون" كونها الوظيفة التي تسمح للإنسان الاتصال بغيره من البشر،و تبرز في شكلين هما :

أ–التواصل اللفظي: و يكون مشافهة، كأن يستقبل المرسل إليه رسالة من المرسل عبر القناة السمعية وهو ما يطلق عليه أيضا التواصل اللساني.

ب– التواصل الكتابي: و هو عكس الأول، فيكون كتابة وبصورة أخرى «هو التعبير عن اللغة المحكية (الكلام) بواسطة إشارات خطية مكتوبة »[2] .

ـــ يعد المنهج التواصلي "لرومان جاكبسون" جزء مهما من المنهج الوظيفي للغة ويعود في أصله إلى المدرسة البنيوية، ورائدها "دي سوسير" وجاءت دراساته دعوة صريحة لإخضاع النص الأدبي للدراسة الألسنية .

ـــ ثم ننتقل للحديث عن "المتلقي" كونه يلعب دورا أساسيا في عملية إنتاج الرسالة،سواء كان مفترضا أو حقيقيا، فالنص نتيجة لاختيار يقوم به المؤلف من الإمكانيات التي توفرها له اللغة، واسترجاع من متلقي النص، وبهذا نشئ التصور الذي يعترف بدور القارئ في إمكانية إعادة إنشاء النص مرة أخرى بعد تلقيه .

من هنا يتجلى دور المتلقي في الدراسة الأسلوبية، فهو يحاول معايشة تجربة النص الأدبي بما فيها من أفكار وأحاسيس صاحبها «وإن عمله في هذا التصور ليس متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية تشاركية،

(1) : يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص127 .
(2) : المرجع نفسه. ص 127 .

تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامه أفاقا رحبة في فهم النص المبدع، وقد بالغ "بارت" حتى ساوى بين المتلقي (القارئ) والمبدع(المؤلف)، فتحدث عن القراءة المنتجة للنص والكتابة القارئة، بحيث إن النص يتكلم كما يريد القارئ، والمنتج عندما يكتب لا يعدو أن يشبع غرور المتلقي »[1].

و يمكن للقارئ أن ينفتح على فضاءات متعددة في النصوص اعتمادا على قدرته التأويلية،وعلى المرسل أن يلفت انتباهه إلى نصه باستخدام عنصر "المفاجأة" أو كما يقول "جاكبسون" توليد اللامنتظر من المنتظر، حيث يخيب أفق توقع القارئ بعنصر غير متوقع، ويعتمد نجاح المبدع على إيقاظ ذهنه بما يلفت نظره عن طريق اللجوء إلى ما يسمى "بالانزياح" وفيه يتم مخالفة القواعد النثرية والشعرية وتكسير بنيتها الدلالية والتركيبية والصوتية، أو باختصار الخروج عن المألوف والعادة ،و هدف المبدع من كل هذا تحقيق البعد الجمالي للأدب .وعده الكثير من الباحثين جوهر الإبداع وأداة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي .

و يشكل كل من المتلقي ومنتج النص جزءا من السياق .

و يعتبر "السياق " من العناصر المكونة للاتصال اللغوي عند "جاكبسون" ويعرف بأنه «الطريقة التي تتم بواسطتها عملية التواصل، وهو بذلك يشمل سياق إنتاج النص، وسياق النص، وسياق التلقي، وهناك علاقة مشتركة بين السياق والنص، فالسياق شرط أساسي لتحديد محتوى النص، إن الرسالة بدورها لابد أن تحيل إلى سياق أي مرجع لغوي »[2].

و قد يتعدى كل ذلك فيشمل الظروف المحيطة بإنتاج النصوص، وكل ما يؤثر في إنتاج النص وتلقيه، والعلاقة بين المرسل والمتلقي، واللجوء إلى "السياق" عند "جاكبسون" شرط أساسي لتحديد مضمون الرسالة .

---

(1) : المرجع السابق. ص 129 .
(2) : المرجع السابق. ص 131 .

تلك هي أفكار "رومان جاكوبسون" بإيجاز، ومما يلاحظ أن مصادر"ريفاتير" في التحليل الأسلوبي تعود إلى تصوراته وإلى الشعرية البنيوية وخاصة : مفهوم الانزياح، وعنصر "المفاجأة" والاهتمام بالمتلقي وأخيرا "السياق", كل تلك الملاحظات تأثر بها "ريفاتير" ونشأت عنها أسلوبيته البنيوية.

-مجمل ما أخذه ريفاتير من المدارس السابقة:

إذا أردنا تلخيص جملة ما أخذه ريفاتير من المدارس السابقة فسيكون كالتالي:

-أن جهود العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير" هي البوادر الأولى للفكر البنيوي و إن لم يستخدم المصطلحات البنيوية.

-اعتماد البنيوية على أسس اللسانيات فرفضت بذلك المرجعية التاريخية.

-الأفكار التي برزت مع مدرسة "جنيف" جعلت الباحثين ينظرون إلى اللغة على أنها نظام أو بنية و من هؤلاء الباحثين "ميشال ريفاتير".

-ثم اعتبرت المبادئ التي جاء بها "سوسير" الأرضية التي انبثق منها الفكر البنيوي.

أما عن باقي المدارس:

-فمن مدرسة الشكلانيين الروس،أخذ طرق دراستهم للشكل الأدبي كون تحليلاتهم قريبة من مفهوم البنية،إضافة إلى نظرتهم للنص الأدبي على أنه كيان مستقل بذاته و متحرر من ظروفه الخارجية.

فكان أن تبنى "ريفاتير " هذه الفكرة فدرس العمل الأدبي بعيدا عن نفسية صاحبه و عالمه الاجتماعي،و ركز كل اهتمامه على اللغة.

-و تأتي حلقة "براغ اللغوية" لتكون نسقا أوليا للبنيوية و اهتمت بكيفية استخدام اللغة كونها أداة للتواصل،و تبرز هنا شخصية العالم اللساني"رومان جاكوبسون" الذي يعد من أوائل اللغويين الذين درسوا

النص الأدبي بعيدا عن مؤلفه،و عن طريقه يمكن لنا تتبع المفاهيم البنيوية من بداياتها الأولى إلى تبلورها في الفكر البنيوي اللغوي.

ثم ننتقل إلى عضو آخر في هذه المدرسة و هو "موكاروفسكي"،فأخذ منه "ريفاتير" فكرته عن فرادة العمل الأدبي،و اهتمامه بالقارئ،و بهذا يكون المتلقي نقطة اهتمام كل من "جاكوبسون" و "موكاروفسكي" و إن كان "ريفاتير" من ركز و بوضوح تام عليه.

-و فيما يخص المدرسة الفرنسية فقد استقى منها مبدأ اختيار المتكلم للأدوات التعبيرية المتاحة أمامه قصد التأثير في المتلقي،كما أن فكرة "الانزياح" قد ظهرت في هذه المدرسة عند "ماروزو" و إن لم يستخدم مصطلحي "الانزياح" و "المعيار" و إنما استخدم الدرجة الصفر في الأسلوب.

-ثم اتسعت هذه الفكرة عند " ليوسبيتزر" و هو واحد من الأعلام البارزين في المدرسة الأسلوبية الألمانية و تكونت مدرسة حول مبادئ "سبيتزر" أطلق عليها " الأسلوبية الجديدة" في الولايات المتحدة الأمريكية،و امتدت آثارها فيما بعد إلى أصحاب الأسلوبية البنيوية.

-و أخيرا جملة ملاحظات "جاكوبسون" لما آلت إلى "ريفاتير" أدت إلى ظهور أسلوبيته البنيوية،فقد طور آراء "دي سوسير" و ركز على شكل الرسالة الأدبية الذي يجلب اهتمام المتلقي.

-هيمنة الوظيفة الشعرية عنده و هي نفسها الوظيفة الأسلوبية عند "ريفاتير".

-نقل "جاكوبسون" النظرية التواصلية التي ظهرت في مجال علوم الاتصال إلى الأدب،و هي التي استند عليها "ريفاتير" و إن ظهرت باسم "نظرية الإخبار"،إلى جانب تصورات جاكوبسون عن مفهوم الانزياح و المفاجأة و أخيرا السياق الأسلوبي.

-كل تلك الأفكار مجتمعة شكلت جذور التفكير الأسلوبي عند "ريفاتير".

الفصل الثالث

الأدوات الإجرائية في التحليل الأسلوبي التطبيقي عند ريفاتير

يعتبر "ميشال ريفاتير" من أبرز الباحثين الأسلوبيين في الدراسات الحديثة، عمل كأستاذ في جامعة كولومبيا في نيويورك منذ مطلع العقد الخامس من القرن العشرين، له دراسات عديدة أسهمت في تطوير التطبيقات الأسلوبية ودفعتها خطوات إلى الأمام .

كما ساهم في تأصيل ما يسمى "بالأسلوبية البنيوية"، بتقديمه لجملة من الأفكار والمبادئ التي تفاعلت مع أفكار غيره من الباحثين.

وضع "ريفاتير" مجموعة قيمة من الأسس التي استطاعت أن تشق طريقها وتثبت ذاتها، وتقدم للباحثين أضواء ساطعة كاشفة و من أشهر كتبه :

"محاولات في الأسلوبية البنيوية" الصادر سنة:1971 و"إنتاج النص" سنة: 1979.

تابع" ريفاتير" الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند "بالي" وذلك بتبنيه المنهج الوصفي، إلا أنه تفادى نقصا وقعت فيه مدرسة "بالي" كونها أخرجت النص الأدبي من دائرة اهتمامها واكتفت بالكلام المنطوق « وتأتي مجهوداته لا إلى القول بالضبط ما هو مبهم في هذه الدراسة أو مناقشة ما جاء به، لكن القول بوضوح الافتراضات المنهجية المهملة في دراسة "بالي" »(1)

و يرى "ريفاتير" أن الكاتب واعي برسالته يستخدم فيها أساليب تجذب عدد كبير من القراء على عكس المتكلم الذي يكتفي بتعابير الوجه وبعض الإشارات قصد التأثير في المستمع .

إذن فموضوع دراسة "ريفاتير" هو النص الأدبي، وأن أسلوبيته تعنى بالنص في ذاته، بمعزل عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، « إن العناصر الأساسية في عملية تحليل النص الأدبي هي النص والقارئ أما الكاتب ومرجع النص فأمور هامشية » (2).

---

(1): Michael Riffaterre:Essais de stylistique structurale.p 06.

(2) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق. ص 142.

أخذ "ريفاتير" على عاتقه إخراج الدراسات الأسلوبية من طرق بدايتها الأولى ويشترك في ذلك مع "ليوسبيتزر" في دفع الدراسات الأسلوبية نحو التطور والازدهار ووضع تصوراتها موضع التطبيق بعد أن كانت مقتصرة على الكلام المنطوق مهملة الأسلوب الأدبي «دفع "ريفاتير" و "ليوسبيتزر" الدراسة الأسلوبية إلى الخروج عن بداياتها حين كانت دراسة لإمكانيات اللغة التعبيرية لا صلة لها بالنصوص الأدبية »[1].

ومع أن "ريفاتير" يتفق مع "ليوسبيتزر" في بعض المفاهيم: كالانزياح ،لفت انتباه المتلقي، واهتمامهما كلاهما بالنص الأدبي، إلا أنه ينتقده في اهتمامه بالكاتب وحياته النفسية، واعتماده على الحدس في إطلاق الأحكام على النصوص الأدبية، مما يؤدي إلى نتائج غير موضوعية، تترك النص الأدبي لتدرس شخصية صاحبه ونفسيته وميوله ونزعاته التي جعلت أسلوبه يتشكل بهذه الطريقة أو تلك، كما أن منهجه يفسر الوقائع اللغوية دون أن يستند إلى أي شواهد موضوعية كافية « وأكثر المتخصصين في دراسات الأسلوب، وعوا الأخطار التي خاضها "ليوسبيتزر" في غوصه في أبحاث فرويد وهي عند "ريفاتير" تشكل ثغرة مفتوحة. فقط النص الأدبي هو مادة الدراسة وليس التحليل الاجتماعي أو النفسي »[2].

في كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" الصادر سنة 1971 يحاول "ريفاتير" تحديد مفهوم الأسلوب والأسلوبية، مستخدما المنهج العلمي في الدراسة،ليصل إلى تعريف علمي ألسني للأسلوبية، إلى جانب بعض المفاهيم والتصورات الأخرى والتي سنتطرق لها فيما يلي :

أولا: الأسلوب عند ريفاتير

يحاول في كتابه « محاولات في الأسلوبية البنيوية » إرساء القواعد المنهجية لضبط الإطار العلمي والموضوعي للأسلوبية، كما عرض مفهوم الأسلوب والأسلوبية ، فمضى في صياغة المفاهيم والتصورات التي

(1) : نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص 84.

(2): Michael Riffaterre : essais de stylistique structurale. p 07.

مكنته من ضبط تعريف علمي ألسني لهذه الأخيرة ،ويقوم هذا التعريف على نظرية الإخبار فالأسلوبية تعنى بالنص في ذاته، وهذا النص ضرب من التواصل بين ثلاثة عناصر هي : المرسل (الكاتب)، المستقبل (المتلقي)، الرسالة(النص) وقد استند "ريفاتير" في ذلك إلى معطيات نظرية الإخبار التي ظهرت في ميدان علوم الاتصال كما رأينا سابقا على يد "شانون" « وتقتضي كل عملية تخاطب جهازا أدنى يتكون من باث، ومتقبل، وناقل ،فالباث: المتكلم ، وهو الذي يقوم بعملية التركيب، أي صياغة المفاهيم والمتصورات المجردة في نسق كلامي محسوس، ينقل عبر القناة الحسية بواسطة الأداة اللسانية، وأما المتقبل فهو المخاطب، ويقوم بعملية التفكيك التي تنطلق من موضوع حسي لإرجاعه إلى مدلولاته المجردة، بينما تنطلق عملية التركيب من المتصور المجرد لتجسيمه في قالب كلامي محسوس » [(1)]

و من السلسلة التواصلية السابقة : مرسل – رسالة – متلقي يبني " ريفاتير" نظرته في أن الكاتب لا يملك إمكانات المتكلم التأثيرية، فيلجأ إلى شحن تعبيره بأفضل ما عنده من صيغ و خصائص أسلوبية، فتقوم هذه الخصائص بما تقوم به الإشارات والحركات في الكلام المنطوق، فيحظى هذا الكاتب بإبلاغ موفق عن طريق فرضه لرقابة معينة على المتلقي تتمثل في إلحاحه بإجراءات أسلوبية فعالة توجهه إلى تفكيك الرسالة تفكيكا مخصوصا ، هنا يميز " ريفاتير" بين الإيصال العادي والإيصال الأدبي في الإيصال العادي تؤدي اللغة وظيفة إخبارية وتكون غاية المرسل هي مجرد تفكيك الرسالة اللغوية وإدراكها، أما في الإيصال الأدبي فتؤدي وظيفة جمالية لأنها تصاغ بشكل أدبي راقي، وغاية المرسل هنا حمل المتلقي على تفكيك رسالته على وجه معين يفرضه هو عليه. « وهكذا ينتهي "ريفاتير" إلى أن الأسلوبية هي ألسنية تعنى بتأثيرات الرسالة اللغوية. وبحصاد عملية الإبلاغ، كما تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين و إدراك مخصوص » [(2)] .

(1) : محمد عزام: الناقد الأسلوبي ميشال ريفاتير. من موقع: www.awu-dam.org

(2) : نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب . ص 196.

يحيلنا ما سبق إلى أن الباث أو المرسل أثناء كلامه يقوم بعملية الاختيار لذا يفرق "ريفاتير" بين الانتقاء العفوي الذي يقوم به المتكلم العادي في اللغة، و بين الانتقاء الهادف الذي هو من اختصاص الكاتب أو الذي يظهر في أسلوبه الأدبي المتميز.

وهذا ما يجعلنا ننتقل إلى المفهوم الثاني الذي قامت عليه نظرية " ريفاتير" و هو " الاختيار " فيكون الأسلوب هو الاختيار الأنسب من البدائل المتاحة أمام الباث (الكاتب)، والمقصود بذلك أن الأسلوب الأدبي أسلوب متميز بدرجة عالية من الجودة، هذه الجودة هي نتيجة اختيار الكاتب لصور معينة يشحن بها خطابه : « فالنص الأدبي فن ولغة و هو بنى لغوية تتضمن قيمة أسلوبية » [(1)].

لذا لا بد أن تكون اختيارات الكاتب موفقة تجعل نصه عملا فنيا متميزا. و لا يكون متميزا إلا إذا خرج عن المألوف و العادة و هو ما ينقلنا للحديث عن " الانزياح" باعتباره المفهوم الثالث الذي قامت عليه نظرية" ريفاتير" في تحديد مفهوم الأسلوب و "الانزياح" هو خروج عن المعيار أو هو خرق السنن على حد تعبير " تودوروف"، ولا تبرز عبقرية الأديب إلا إذا خرج عن أنظمة اللغة وقوانينها، وتصرف في دلالة الألفاظ بما يخرج عن المألوف فتظهر السمة الأدبية، ليحدد " ريفاتير" الأسلوب بأنه « انزياح عن النمط المتواضع عليه، وقد يكون الانزياح خرقا للقواعد، أو لجوء إلى ما ندر من الصيغ. فإذا كان خرقا للقواعد فهو من محتويات علم البلاغة ، ويقتضي تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية.وإذا كان لجوء إلى ما ندر من الصيغ ، فهو من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة » [(2)]

من هنا أمكننا القول بأن الأسلوب انزياح، و الرسالة لا تعد أدبية إلا إذا كانت فنية إبداعية تحدث انفعالا ما في مستقبلها .

[(1)] : المرجع نفسه. ص198.

(2): Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. p 07.

إن طبيعة التشكيل الأسلوبي للخطاب الأدبي لطالما شكلت محور أبحاث "ريفاتير" و هذا ما نجده أيضا في كتابه « سيميوطيقا الشعر » حيث يرصد فيه خصوصية الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات بما يركبه فيه صاحبه من خصائص أسلوبية، « فالشعر جنس من الخطاب الأدبي، لذلك يمكن تعميم هذا الرأي بأن الخطاب الأدبي يستخدم لغة تخرج عن المألوف ، وإذا ما خضعت لغته للمألوف، فقد بعض خصوصياته الشعرية »[1]

بمعنى أن الكاتب إذا استعمل لغة قريبة من لغة الحياة اليومية، فقد خطابه سمته الخاصة، و لا يلمس القارئ فيه خصائص أسلوبية يمكن أن تثير انتباهه، كون غاية الكاتب من نصه هي التأثير في المتلقي بلغة لا يتوقع حضورها.

و لم يخرج " ريفاتير" الآداب الشفهية من ذلك، غير أنه يشترط فيها ملامح شكلية في قدرتها توجيه القراءة ومراقبتها في كل الأحوال ، ليقدم في الأخير تعريفا محددا للأسلوب بأنه « كل شكل دائم علق به صاحبه مقاصد أدبية، و المقصد الأدبي لا يتحقق في عرف الأسلوبيين إلا بالانزياح ، و هو التشكيل اللغوي للأدوات الأسلوبية في النص تشكيلا يخرج بالكلام عن المألوف، فيذهب المتلقي في تأويله مذاهب شتى »[2]

كما اعتمد " ريفاتير " في تحديد مفهوم الأسلوب على عنصر المفاجأة فكلما كانت الخاصية الأسلوبية غير متوقعة كانت المفاجأة أكبر وأثرها في نفس المتلقي أعمق ، وإذا أراد المؤلف أن تحترم رسالته فلا بد أن يشحنها بمكونات تضمن له اهتمام القارئ بها وحسب " ريفاتير" « لا يتم تحديد الأسلوب إلا بإبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا

(1) : نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع . بوزريعة. الجزائر. ج2 . ص 23 .
(2) : نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج1. ص 136.

حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعـــبر والأســـلوب يـــبرز »[1]. أو أن الأسلوب ابراز يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية. [2]

إذن فإن نظرية " ريفاتير " في تحديد الأسلوب هي نقطة التقاء أربعة اتجاهات: نظريـــة الإخبـــار، الاختيار ، الانزياح و المفاجأة.

ثانيا: الفرادة في العمل الأدبي

في كتابه " صناعة النص" أو " إنتاج النص" الصادر سنة 1979 يحاول " ريفاتير" تحديد ظاهرة الأدبيـــة في النص ، والوقوف عند المناهج التي تساعد على بلوغها وتحليلها كما ينبغي ليبين أن الوصف اللساني غير كاف لتحديد خصوصية النصوص الإبداعية، لأنه يقتصر ببحثه عن القواعد الجمالية عامة، لـــذلك فإنـــه لا يكفي أن نلجأ إلى اللسانيات فقط لدراسة الأدب، لأن العمل الفني يطرح على اللسانيات قضية غير لسانية، ألا وهي الأدبية »[3] .

ثم يذهب "ريفاتير" إلى أن هذه الأدبية هي التي تحدد سمة الفرادة في العمل الأدبي، وهذا ما جعله يكرس أغلب أبحاثه لتحديد الخصائص الفنية الفردية في كل نص أدبي ويقترح مقاربة شكلية، فالتحليل الشكلاني هو الذي يختص بملامسة الظاهرة الأدبية في النصوص لأنه يهتم بما هو خاص فيها، ويركز على النص في ذاته، وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين كلماته. [4]

(1): Michael Riffaterre : Essais de stylistique structurale .p 31.

(2): Pierre Guiraud : La stylistique.7éme édition.paris.1975..p 75.

(3) : طارق البكري: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير.اشراف: موسى ربابعة. من موقع: www.diwanalarab.com/article 4628.

(4): Michael Riffaterre: La production du texte .collection poétique .Seuil 1979 .p 89.

و الأسلوبية البنيوية تهدف إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستوياته، فالنص الأدبي نص راقي ولغته لغة شعرية غنية بعلاقاتها وأبعادها الدلالية، ومن هذا المنطلق نجد أن النص الأدبي إبداع لغوي تتخطى لغته الوظيفة الإبلاغية إلى الوظيفة الجمالية الفنية.

ولا تحقق هذه الوظيفة إلا إذا كان «النص عملا فنيا متميزا لامجرد كلمات متتابعة »[1] .

ويتفق" ريفاتير" مع "جاكبسون" في كثير من مبادئ التحليل من خلال تركيزهما على لغة الرسالة ذاتها، واهتمامهما بالرسالة من حيث هي رسالة لغوية تؤدي وظيفة جمالية "أدبية"، « إلا أن ريفاتير يفضل استعمال الوظيفة الأسلوبية بدل الوظيفة الشعرية كما هي عند جاكبسون »[2].

و يجعل ريفاتير الوظيفة الأسلوبية هي الوظيفة المهيمنة بحيث تحض بدور رئيسي في تشكيل بنية النص الإبداعي .

ثم يتدرج منهجا وطريقة في بحثه ليتخذ موقفا سلبيا من الشعرية لأنها لا تستطيع أن تكشف عن السمات الخاصة بالرسالة الأدبية، إضافة إلى انتقاده علوم البلاغة التي تكتفي بتعميم الظواهر الأدبية المستخرجة من النصوص و «كذلك الشرح الأدبي التقليدي لأنه يقوم على تعميم الأحكام أيضا ومنها النقد الأدبي الذي يصدر أحكاما معيارية، ومنها اللسانيات التي تعنى بالملفوظ من حيث هو فصل كلامي »[3].

فالتحليل الأدبي في المعارف السابقة لا يف بدراسة النص الأدبي لأن هذه المعارف تتميز بأحكامها الشمولية، والنص الأدبي له خصوصياته الفردية والأسلوبية عند "ريفاتير" لا يولدها الشمول ولا التعميم

---

(1) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص141 .

(2): Michael Riffaterre : Essais de stylistique stucturale. p 147.

(3): Ibid . p 145.

«فالمحلل الأسلوبي ينطلق في البحث من النص الذي هو صرح مكتمل البناء و لا يهدف إلى تعميم ما يتوصل إليه من نتائج، فهو يسخر جهوده كلها لتتبع سمة الفردية في النص الأدبي »[1] .

ثم ينتقل "ريفاتير" إلى تقرير أن السمة الفردية هي التي تسمى أسلوب وهي التي يتم الخلط دائما بينها وبـــين الفرد الافتراضي الذي هو الكاتب وينتهي إلى أن أدبية النص هي التي تجعله فريدا من نوعه وعنـــده أن أي نص يخلو من الأدبية لا يرفع عنه صفته كنص .

فكل كاتب يشكل نصه بكيفية يحس بها القارئ بأن هذا النص خاص و لا يمكن أن يكون هناك نص دون أسلوب يصاغ به، ومن خلاله يحقق خصوصيته يقول "ريفاتير" «النص فريد دائما في جنسه، وهذه الفرادة هي التعريف الأكثر بساطة، وهو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية، ويمكننا أن نمتحن هذا التعريف فورا إذا فكرنا أن الخصوصية في التجربة الأدبية تكمن في كونها تغريبا وتمرينا استلابيا وقلبا لأفكارنـــا ولمـــدركاتنا ولتعبيراتنا المعتادة »[2] .

إن هذه القضية عند "ريفاتير" بمثابة الشيء الذي يدور على نفسه، فمفهوم النص يربطه بأدبيتـــه والأدبيـــة فرادة و الفرادة أسلوب و الأسلوب هو النص في ذاته .

مما سبق يستنتج بعض الباحثين مايلي:

«إن دل الأمر السابق على شيء فإنما يدل على أن حاجة النص الأدبي إلى أسلوبه حاجة واكدة،بها يصير إلى وجوده، وهذا يعني أنه لا وجود لنص إلا في أسلوبه ولا وجود لأسلوب إلا في فرادته، ويدور الأمر على نفسه حتى لا انفكاك »[3].

ثالثا: موقف ريفاتير من القارئ

---

(1) : نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص 94.
(2) : طارق البكري: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير.إشراف: موسى ربابعة. من موقع: www.diwanalarab.com/article4628
(3) : المرجع السابق .طارق البكري. الأسلوبية عند ميشال ريفاتير.

إن القارئ هو المستهدف في أي عمل أدبي، وغاية الكاتب من نصه القارئ، ولا قيمة لذلك النص إلا في أثناء قراءته.

والأسلوبية البنيوية كما هي عند "ريفاتير" تنصب اهتمامها بالدرجة الأولى على القارئ وهي تحاول ألا تغفل دوره باعتباره طرفا من أطراف عملية التوصيل. « فالنص الإبداعي ما أن يتم خلقا ويكتمل نصا حتى ينقطع عن مرسله لتبقى العلاقة بين الرسالة والمستقبل زمنا لا ينتهي دوامه »[1].

لم يعد القارئ طرفا مستهلكا للنص الأدبي بل عنصرا منتجا له دوره في إنتاج الدلالة وعند "ريفاتير" أن قيمة النص تتحدد عبره وحده فهو صاحب الحكم وله القدرة على التحكم بالنصوص برفعها أو خفضها يقول «إن النص مدين في وجوده لمباشرة القارئ له، أو بكلمة أخرى وجود غير محقق لا يتم ظهوره وتنفيذه إلا بقراءة القارئ له »[2] .

و بذلك نستطيع فهم قوله في كتابه « إنتاج النص » أن الظاهرة الأدبية ليست مستوية في علاقة المؤلف بالنص، وإنما بعلاقة النص بالقارئ، وهي ليست النص وحده بل القارئ أيضا ورد فعله، ونلاحظ تركيزه على القارئ باعتباره الطرف الفاعل في عملية التحليل الأسلوبي .

إن قراءة النص الأدبي هي التي تخصبه وتغنيه وتبعث الحياة في حروفه الميتة ولأهمية القارئ و دوره البارز نجد الفيلسوف الوجودي "جون بول سارتر" قد خصص فصلا كاملا من كتابه "ما لأدب ؟" تحت عنوان "لمن نكتب" ؟ ويذهب فيه أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد هذا العالم، وهذا يعني أن الاهتمام بالقارئ بدأ قبل ظهور أبحاث "ريفاتير" غير أن هذا الاهتمام لم يسفر عن تصور منهجي كما هو عند باحثنا.

---

(1) : المرجع نفسه.
(2) : المرجع نفسه.

إذن « فإن القارئ يعيد كتابة النصوص أثناء قراءتها وعند "بارت" أن بعض النصوص تجعل القراء منتجين بدلا من مستهلكين » [1].

يربط "ريفاتير" بذلك بين الأسلوبية ونظرية التلقي، فالأسلوب إبداع من المنشئ وإرجاع من المتلقي، والمبدع يسعى إلى أن يلفت انتباه القارئ ووسيلته في ذلك وضع بعض المكونات التي لابد للقارئ أن يدركها وينتبه إليها، هذه المكونات يمكن أن تكون وجها أسلوبيا إذا اهتدى إليه وصل إلى القضايا المهمة في النص، ومهمته هي التقاط الخصائص الأسلوبية البارزة، التي تحدث انفعالات جمالية تستطيع إحداث الأثر الأسلوبي .

و تأسيسا على ما سبق يرى "ريفاتير" أن أي نص أدبي يحتاج لدراسته إلى مرحلتين من القراءة :

المرحلة الأولى: «وهي مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة التي توتر اطمئنانه اللغوي فيقصيها » [2].

و تكتشف هذه القراءة معنى النص من حيث هو جملة من المكونات، وليس بمقدورها أن تكشف عن مدلوله النهائي، كونها قراءة أولية.

المرحلة الثانية: «مرحلة التأويل و التعبير، وهي المرحلة التي يتمكن فيها القارئ من الغوص في النص وفك رموزه »[3].

و هي تابعة للقراءة الأولى ومكملة لها ينساق فيها القارئ في أعطاف النص، ويقف عند العناصر الفاعلة فيه.

---

[1] : جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. ترجمة: محمد عصفور. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.1996م. ص99.
[2] : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص 142 .
[3] : المرجع نفسه. ص 142.

لكن النص الأدبي نص مفتوح ،يستقطب عدد غير متناهي من القراء وعملية التلقي هي عملية نفسية ذاتية، كما أن الإجراءات الأسلوبية في النصوص الأدبية مركبة بطريقة لا يمر بها القارئ إلا وتلفت انتباهه «وقيمة هذه الأدوات الأسلوبية مرتبطة ارتباطا وثيقا بإدراكه، مما يجبرنا على الاستعانة بالقارئ لنهتدي إلى الحدث الأسلوبي، لكن الاستعانة بالقارئ أمر عسير لأن القراء يختلفون في مقاييسهم باختلاف أذواقهم وثقافاتهم وعصورهم »[1] .

و يضع ريفاتير لذلك محاذيره بإلحاحه على إيجاد معايير خاصة تعمل على تصفية العناصر الشخصية من المتلقي ،فيستخدم معيار القارئ النموذجي كإجراء هو بمثابة الحصن الذي يقي من الانزلاق إلى الذاتية و هو محور حديثنا في الفقرة الموالية .

رابعا: معايير تحليل الأسلوب

رأينا كما سبق أن أسلوبية "ريفاتير" تعمل على تحديد فعل المتقبل إزاء النصوص الأدبية، فأسلوبيته تعنى بالعلاقة الحادثة بين المتلقي والنص، وهذا يعني أن هذه النصوص تحتوي على عناصر تجذب انتباه المتقبل. و يقترح "ريفاتير" أن يتم إخضاع العناصر الأسلوبية الموجودة في النصوص للتحليل والدراسة دون اختيار بغية اكتشاف معايير جديدة للأسلوب « وهذه المعايير الجديدة تقوم عنده على الاستعانة بالمتلقي فهو المدخل الأنسب-في رأيه- لفهم طبيعة الأسلوب فهما أصح » [2] .

و يقتضي البحث الموضوعي في التحليل الأسلوبي، ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من مجموع الأحكام التي يبديها المتقبل حوله، ولهذا السبب يقتضي البحث على قارئ نموذجي لضبط عملية التلقي تخوفا من الانسياق وراء الذاتية.

---

[1] :عبد السلام المسدي: النقد والحداثة. دار الطليعة للطباعة والنشر.بيروت. لبنان. ط1 .1983 .ص49 .

[2] :إبراهيم محمود خليل: النقد الحديث من المحاكاة إلى التفكيك . دار المسيرة. ص 156 .

إن نظرة "ريفاتير" إلى الأسلوب باعتباره إبرازا تقوم على ثلاثة معايير وهي :

1. القارئ النموذجي / العمدة: Archi lecteur

اقترح "ريفاتير" مصطلحا جديدا وهو القارئ العمدة أو النموذجي واعتبره المعيار الذي يلجأ إليه المحلل الأسلوبي، كونه القادر على الاستجابة لكل مثير أسلوبي، وبعد أن يتم جمع هذه المثيرات وردود الفعل اتجاه النص، يقوم المحلل الأسلوبي بتسجيل ملاحظات « حول ذلك النص مثلا :هل هو جميل ؟ هل هو قبيح ؟ هل هو جيد الكتابة أم رديئها؟، ويفضل المحلل الأسلوبي أن يكون المخبرون مثقفين يجعلون النص مطية لبيان ما يعملون لأنهم سيدلوننا حينئذ على مزيد من الوقائع الأسلوبية » [1] .

و القارئ النموذجي الذي يلجأ إليه المحلل الأسلوبي يشترط فيه "ريفاتير" أن يكون مثقفا لأنه سيعتمده في التحليل كمصدر للاستقراء وليستند إلى أحكامه، معتبرا إياها ضرب من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في النصوص .

وهكذا يطرح "ريفاتير" فكرة "القارئ النموذجي" وهو «جملة الانفعالات التي يثيرها النص في قارئه، ومختلف التحاليل الأسلوبية والترجمات وقراءات الأجيال المختلفة...أي هو مجموع القراءات يمكن أن يدل على قارئ بعينه نطلب منه، دون توجيه، أن يسطر ما يلفت انتباهه في النص، كما يمكن أن يكون أي وسيلة أخرى تعيننا على اكتشاف منبهات النص وبناه الأسلوبية »[2].

إن القارئ النموذجي يجمع العناصر الأسلوبية المفيدة في النص وبما أنه مجموع قراءات وليس القارئ الفرد فهو يقف على العناصر التي لفتت انتباه عدد كبير من القراء، وهي تعتبر استجابات نتجت عن منبهات موجودة في النص.

---

(1) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص 142 .
(2) : المرجع السابق.ص143

و ينطلق "ريفاتير" من مسلمة « لادخان بلا نار، فمهما كان أساس حكم القيمة الذي يصدره القارئ فإنه صدر نتيجة لمثير ما في النص وربما كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا، إلا أن سببه يظل موضوعيا وثابتا »[1].

فريفاتير يعلل أحكام القيمة بوجود إثارة في النص وهي التي تدفع القارئ لإطلاق أحكامه .

وبالرغم أن عملية التلقي هي عملية نفسية إلا أنه باستخدام معيار "القارئ النموذجي" يتم الابتعاد عن ضغوط الانطباعية والذاتية، ويستطيع أن يكون المحلل الأسلوبي هو نفسه المخبر"Informant"، ولكن في هذه الحالة عملية فصل ردود فعل عن المنبهات الأسلوبية تكون صعبة للغاية، وهي طريقة ذاتية، تخلط نظام النص بنظام قارئه .

« أما فيما يتعلق بالبواعث الكامنة في النص القديم فإن كل جيل جديد من القراء يقوم بهذه المهمة، وليس استخدام القارئ النموذجي سوى الخطوة الأولى لجمع المؤثرات وإقامة التفسير بعد ذلك على أساس الوقائع نفسها، لاعلى أساس النص الذي استصفته شخصية القارئ »[2].

و تبرز هنا إشكالية تعدد القراء وتنوعهم، وما ينجر عن ذلك من تفتيت بنية النص بحيث يصبح تقطيعه إلى و حدات أسلوبية أمرا معقدا وصعبا، ويؤكد "ريفاتير" أن "القارئ النموذجي" مهما سعى إلى الموضوعية، إلا أن الزمن يغير الدلالة الأسلوبية، وبذلك تكون استجاباته لا تصلح إلا في حالة اللغة التي يعرفها « إذ أن وعيه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة »[3].

و لذلك فإن القارئ النموذجي قد يرتكب أخطاء بالإضافة أو الحذف.

---

(1): Michael Riffaterre : Essais de stylistique structurale . p 42.

(2): Ibid .p 45.

(3): Ibid . p 51.

أ. **أخطاء الإضافة** : قد تكون هناك عناصر لغوية عادية، من جملة لغوية ماضية تظهر كما لو أنها وحدات أسلوبية « على سبيل المثال : الكلمات المهجورة، لأنها اختفت من النظام اللغوي الذي يستخدمه القارئ، وتلفت انتباهه وكأنها عناصر غير عادية »[1] نعطي مثال على ذلك :القارئ الحديث قد يرى بأن العناصر البدوية في الشعر الجاهلي عناصر أسلوبية فهي تستعصي عليه وعلى الرغم من أنها عناصر عادية إلا أنه يضيف عليها صبغة أسلوبية لم تكن لها في وقتها .

ب. **أخطاء الحذف**: ثمة عناصر أسلوبية ذات قيمة عليا في النص، تذوب مع الزمن في الاستعمال العادي، وتشبه الوحدات العادية في الحديث « في حالة لغوية أخيرة لم تعد ملحوظة من طرف القارئ وتتوقف عن التأثير فيهم وتفقد بذلك شحنتها التأثيرية »[2] ولتفادي قصور القراء ومراقبة هذه الثغرات طرح "ريفاتير" معيار جديد يكمل قصور القارئ النموذجي ورأى أنه يمكن اعتبار "السياق" معيارا،وبذلك يكون كل مظهر أسلوبي يلاحظه القراء مرتبط بخلفية دائمة، وحتى يتجنب الوقوع في أخطاء الإضافة أو الحذف، ولا شك أن لهذا المعيار أهمية قصوى كما سنرى فيما يلي :

2. الانحراف والسياق : إن « تعريف الأسلوب بأنه انزياح بالنسبة للمعيار اللغوي يثير صعوبات للتطبيق »[3].

أثار الناقد "برنرد شبلنر" وغيره من الأسلوبيين مجموعة من الأسئلة عن الموضوع : على أي مستوى لغوي ينبغي أن تكون الانحرافات ممكنة ؟ كيف يتمكن القارئ من اكتشافاها ؟ كيف يتحدد المعيار الذي ينحرف عنه النص ؟ و في إجابته على هذه الأسئلة يعرض للمحاولات التي اقتربت من تحديد المعيار، « على

(1): Ibid .p 51.
(2): Ibid .p 51.
(3): Ibid .p . 64.

اعتبار أن المعيار هو النظام اللغوي للغة المعينة ويدرك الأسلوب في هذه الحالة باعتباره انتهاكا لنظام هذه اللغة »[1].

أو أن المعيار هو « القانون أو القاعدة أو السنن أو النمط– هو سيد الاستعمال–، يتصف بالاستقرار و يضغط بثقله على حركة التغيير»[2].

كما يمكن أن نثير في صدد تحديد المعيار : بأن كل انتهاك للنظام اللغوي انحراف بالضرورة، فتتسع دائرة الانحراف إلى مدى لا حصر له لذلك كان لا بد من مجيء " ميشال ريفاتير" ليستبدل مصطلح المعيار الغامض، غير المحدود بمصطلح "السياق".

حاول ريفاتير تجاوز الانتقادات التي وجهت إلى نظرية "الانزياح بالنسبة إلى المعيار" ، و تخطى صعوبة تحديد المعيار الخارجي الذي يتم الانزياح عنه، بتعويض "القاعدة الخارجية" بـــ " قاعدة داخلية" تكون مرتبطة ببنية النص نفسه ، فالسياق وحده الذي يمثل خلفية محددة ودائمة و السياق : هو القاعدة الداخلية التي ينحرف عنها الأسلوب، إذ تتحدد أي ظاهرة أسلوبية بكونها خروجا عن النمط السائد في السياق، و بذلك يكون المعيار ماثلا في النص ذاته.

و يعرف " ريفاتير " السياق" بأنه نظام منكسر بعنصر غير متوقع »[3]. وعن التضاد الناشئ من العنصر المتوقع و غير المتوقع ينتج المنبه الأسلوبي و قيمة المقابلة تكمن في نظام العلاقات بين العنصرين المتصادمين و يمكن أن نمثل السياق بأنه نموذج يتحكم في دهشة المتلقي، و هو جزء خطي يمضي في اتجاه تقدم عين قارئ السطور.

(1) : هاشم ميرغني : النص عبر أسلوبية الإنحراف. من موقع: www.geocities.com

(2) :عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات. مطبعة كوتيب. تونس.1997.ص 132.

(3): Michael Riffaterre : Essais de stylistique structurale . p . 65.

أما البنية الأسلوبية للنصوص فيحددها تتابع العناصر الموسومة في مقابل العناصر غير الموسومة في مجموعات ثنائية تتكون من السياق و الإجراء المضاد له، و لا يمكن أن يكون أحدهما مستقل عن الآخر « وكل واقعة أسلوبية تشمل بالضرورة سياقا وتضادا... »[1]. و من هنا لا يمكن التركيز على العناصر العادية، لأنها عناصر بارزة ، سهلة الالتقاط من طرف المحلل الأسلوبي ، بل لا بد أن نعطي نفس الاهتمام للعناصر غير الموسومة في مقابلها.

و كل إجراء أسلوبي يتكون من عنصرين هما : السياق و التضاد القاطع لنسقه العادي.

و يرى "ريفاتير " أن الإجراءات الأسلوبية مرتبطة بإدراك القارئ لها وأن قيمة كل إجراء أسلوبي تتحدد من خلال المفاجأة التي تحدثها فيه ، فكلما كانت غير متوقعة كان أثرها في نفس القارئ أعمق، مثال على ذلك نجده في دراسة " شكلوفسكي" لرواية " ترسترام شاندي" لـــ" لورنس ستيرن" و يصور لنا في المقطع التالي حالة السيد " شاندي" الحزينة : « ارتمى على الفراش، وراحة يده اليمنى تتلقى جبينه، و تغطي أغلب عينيه، وتغوص مع رأسه برفق، بينما تراجع مرفقه إلى الوراء إلى أن لمس أنفه الدثار، و تدلى ذراعه الأيسر جامدا إلى جانب السرير، وأصابعه متكئة على مقبض حوض الغرفة »[2].

وكان بإمكان المؤلف أن يصور لنا حالة " شاندي" في جملة واحدة « انطرح حزينا في سريره »، إلا أنه فضل مفاجأة القارئ بواسطة الإبطاء و الإطالة في الأحداث، لأن ذلك يدفع القراء إلى الانتباه إليها فيكفون عن إدراكها إدراكا آليا.

---

(1): Ibid . p .66.

(2) : محمد شبل الكومي: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي . الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2004. ص 157.

ومن أمثلة ذلك أيضا، بدلا من أن يقول أحد الكتاب « عن شخص أنه يجري يقول : " فدفعه قلبه إلى أن يطير بقدميه" ، وأن يدعو الشاعر الشيخوخة " الغصن الذابل" فيثير فكرة جديدة وحقيقة جديدة »[1].وفي استخدام هذه الصفات و التركيبات يتجلى الغموض وتحدث المتعة في القراءة لخروج المؤلف عن المألوف وخرق أفق توقع القارئ كما أن الصور المستمدة من عالم الخيال كفيلة لكسر توقع المتلقي:«و قد يمتطي العاشق خيوط العنكبوت المتطايرة من هواء الصيف اللعوب من دون أن يهوي. كم هو خفيف الغرور ».

A lover may bestride the, gossamer that idles in the wanton summer air, and yet not fall; so light is vanity[2]

و الأسلوب بهذا المعنى توتر دائم بين النص و المتلقي، وهو كامن في المفاجأة ، « و المفاجأة تكمن في تولد اللامنتظر من المنتظر »[3] على حد تعبير " جاكبسون" .

و بمقياس " المفاجأة " تتضح نظرية " ريفاتير " في تحديد مفهوم " الانزياح" ، وطريقة ضـبط الـنمط : « فالتجاوز هو خروج عن الحد يحدث المفاجأة في المستقبل»[4].

و من جهة أخرى يؤكد " ريفاتير " أن الإجراء الأسلوبي، الذي يقوم على عنصر المفاجـأة يلـزم السياق دائما ويقسم السياق الأسلوبي إلى قسمين :

1.2.السياق الأصغر:

و يتحدد بالعلاقات بين الكلمات الموسومة و غير الموسومة، و له وظيفة بنيوية باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عنصراها، و ليس لآي من الطرفين تأثير بدون الآخر، كما أن حيزه لا يزيد علـى علاقتـه بـذلك

(1) : محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث . دار الثقافة . دار العودة. بيروت. لبنان. 1973 .ص 125.
(2) : جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية .المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. ط1 .1984. نقلا عن شيكسبير: Romeo and juliet p 2.6.18.
(3) : عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة. ص 58.
(4) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق. ص 149.

القطب ، ومن ثم أمكن أن ينحصر في وحدة لغوية واحدة و هو مع الانحراف أو المخالفة يكـــون مســـلكا أسلوبيا.

ويعطي ريفاتير مثالا على ذلك البيت التالي:

Only the sleep eternal in an eternal night.

فقط النوم الأبدي في ليلة أبدية.

يكون السياق الأصغر (النوم الأبدي / Sleep eternal) و التضاد أو المخالفة: في ليلة أبدية / In an eternal night) وعند الجمع بينهما يكون الإجراء الأسلوبي[1].

سياق أصغر + مخالفة (تضاد) = مسلك أسلوبي

أي أن المسلك الأسلوبي عند " ريفاتير " هو ثنائية بنيوية تقوم على التضاد وطرفاها: السياق و المخالفة و « يمثل له بهذا البيت الشعري لكورني : هذا النور المظلم المتساقط من النجوم ،فيكون " المظلم " في هذا الشطر العنصر الموسوم ، و " النور " العنصر غير الموسوم أو " السياق" الصغير » [2].

و من أمثلة ذلك أيضا الاستعارات التي تقوم على وصف الشيء بما لا يعد من صفاته « كأن يقال: شمس سوداء، عطر صارخ، ضوء خجول... الخ، فالاسم الأول في هذه العبارات نسق أصغر، و الوصف الـــذي أعطيه تضاد أو انحراف أو العنصر غير المتوقع، و الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي في هذه العبـــارات: الاسم الأول + الصفة » [3].

و القارئ لا يمكنه الفصل بين قطبي العبارة، لأن السياق الأصغر محصور مكانيا ومحكـــوم بعلاقتـــه بالطرف الآخر وعند الربط بين القطبين ينشأ الأسلوب.

(1):Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. p. 86.87.

(2) : معمر حجيج: استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل و التنظير و التطبيق. ص. 118.

(3) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق. ص.146.

2.2.السياق الأكبر:

هو الجزء من الرسالة الأدبية، يمكن أن يكون الجملة أو الفقرة أو النص وهو نوعان أيضا:

1) نوع يكون فيه قطع السياق بعنصر متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه وصورته تظهر في النموذج التالي:

السياق ـــ الإجراء الأسلوبي ـــ السياق.

و نلاحظ في هذا النوع أننا نعود إلى السياق بعد المسلك الأسلوبي مباشرة، كأن ترد كلمة قديمة في جملة غريبة عن لغتها المستعملة « كقول أحدهم : خرجت مع عائلتي في رحلة إلى الأهرامات ، واصطحبنا معنا السيوف و الرماح ، لنقضي و قتا ممتعا في تلك الأهرامات .

تحليل الجملة كالتالي:

السياق – رحلة إلى الأهرامات

المسلك الأسلوبي – اصطحاب السيوف والرماح [الانحراف]

عودة إلى السياق – قضاء وقت ممتع. »[1]

2)النوع الثاني يتحول فيه الإجراء الأسلوبي إلى سياق جديد، لإجراء أسلوبي تال :

السياق – الإجراء الأسلوبي باعتباره نقطة انطلاق لسياق جديد – إجراء أسلوبي[2]. أي أن الإجراء الأسلوبي يولد مجموعة من الإجراءات، كأن تأتي في الجملة السابقة بعد كلمتي " السيوف و الرماح" بكلمات ملائمة لهما غير غريبة عنها مثل : الفرسان ، التروس... الخ، فتفقد تلك الكلمات قدرتها على

(1) : المرجع السابق . ص. 148.

(2): Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. p. 83.

التضاد، وتحدث حالة من " الإشباع لهذا المسلك الأسلوبي". مما يجعله نقطة انطلاق لسياق جديد يمهد بدوره لتضاد آخر.

فكأن السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، فيكون في بيت " كورني" « هو الأبيات التي تقيم بنية الوحدات النصية غير الموسومة » [1].

و من الجائز أيضا أن تمتد المخالفة لتصبح هي نفسها سياقا ويعلق " شكري عياد" على هذا التحليل، و يقول بأنه يمكن أن يوقع في الارتباك ، لأن ما أسماه ريفاتير مسلكا أسلوبيا، يدل في حالة " السياق الأصغر" على : (سياق + مخالفة)، أما في حالة " السياق الأكبر " ، فهو لا يدل في الواقع إلا على " المخالفة" لأن ما كان "سياقا" داخل " المسلك الأسلوبي الأول " أصبح الآن جزءا من " السياق الأكبر" . « و عموما فإن " السياق الأصغر " يتحقق في جملة واحدة كالتشبيه و الاستعارة مثلا، أما " السياق الأكبر " فيتحقق من خلال النص كله »[2] .

أما المعيار الثالث و الأخير فهو معيار التناصر /الانصباب أو التضافر الأسلوبي، و هو ما سنراه فيما يلي:

3.الانصباب / التناصر أو التضافر الأسلوبي : (**Convergence**)

أشار ريفاتير إلى هذا "المعيار" وهو تكثيف الأساليب حتى يغدو الوجه وجوها لا مناص من ملاحظتها و الانتباه إليها، فكل كاتب له طرقه الخاصة لمراقبة عملية تأويل النصوص، وتكثيف الأساليب وتجميعها يدل على أنه ركبها في نصه عن وعي تام.

(1) : معمر حجيج: استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق. ص118.
(2) : محمد القاسمي: الشعرية اللسانية و الشعرية الأسلوبية. من موقع: www.aljlriabed.net

و قد سمى بعض الكتاب" التناصر أو الانصباب " (التعانق و الانثيال)، وسمته. الدكتورة " عواطف التميمي" " التجمع " أو " تراكم المسالك الأسلوبية " ذلك لأنه تراكم عدد من المسالك الأسلوبية المستقلة عند نقطة معينة، و لو انفرد واحد منها لكان معبرا بمفرده، وعند اجتماع هذه المسالك فكل واحد منها يضيف طاقته التعبيرية إلى سائرها ، و في غالب الأحيان تتناصر تأثيرات هذه المسالك الأسلوبية، مما يمنحها قوة لافتة .

و يعطي ريفاتير كمثال على ذلك هذا الجزء من رواية " موبي دك " لـــ " هرمان ملفيل":

« البحر الأسود يتنهد و يتنهد، و لا يزال يتنهد ، ولا يتهدهد، كأن أمواجه المترامية ضمير ، فهنا تراكم : قلب الترتيب العادي للجملة (الفعل و الفاعل)، تكرار الفعل،

و الإيقاع الذي يتولد من التكرار الثلاثي (مع ربط هذا المسلك الصوتي بالمعنى: فارتفاع الأمواج و هبوطها " مرسوم " من خلال الإيقاع الذي يعتمد على عطف الجمل و... و .... و...) ، كلمة مرتجلة لتناسب السياق، " يتهدهد" ، و هي كفيلة بذاتها أن تحدث مفاجأة مهما يكن السياق الذي تقع فيه، الاستعارة المعتمدة على التشبيه المقلوب، تشبيه الحسي وهو الأمواج بالمعنوي و هو الضمير »[1]. فتجمع كل تلك الأساليب من تغيير ترتيب الجملة، والتكرار، و الاستعارة إلى غير ذلك هو التضافر الأسلوبي الذي يتخذ وظيفة الإبراز و يتميز بقوته التعبيرية.

وهكذا فإن " ريفاتير " قد اعتمد على ثلاثة معايير كما رأينا سابقا وهي القارئ النموذجي، والسياق ، والتضافر الأسلوبي، وتمارس هذه المعايير رقابة متبادلة فيصحح بعضها بعضا، فمثلا معيار " التضافر الأسلوبي" يأتي ليدعم المعيارين السابقين ويمكن القارئ النموذجي من تدارك ما قد يصيبه من سهو عن مظاهر يمكن أن لا ينتبه إليها لبعد المسافة بين عصره و عصر كاتب النص .

(1) : يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق. ص 149.

ـــ وتكتمل نظرية "ريفاتير" بمقياس التشبع .

4. التشبع عند ريفاتير :(Saturation) :

يستعمل مصطلح "التشبع" في الكيمياء، ويقصد به أن المادة المنحلة في السائل قد بلغت كميتها حدا لم يعد لكمية السائل معه القدرة على الامتصاص، كالسكر في الماء مثلا.

أما "ريفاتير" فاستخدم المعنى المجازي لهذا المصطلح ليعني به :أن الخاصية الأسلوبية هي المادة المنحلة، والنص هو السائل، فإذا تكررت هذه الخاصية باطراد يتشبع النص بها، ولا يمكنه أن يظهرها كعلامة مميزة. [1]

و من ثم فإن « طاقتها التأثيرية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، ومعنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا »[2] .

و نعطي مثالا على ذلك: نص ينبني على ظاهرة "السجع" فإذا لم ترد بكثرة تظل محتفظة بطاقتها التأثيرية، وإن وردت باطراد اختفى تأثيرها بل أن عدول الكاتب عنها يصبح هو نفسه خاصية أسلوبية.

« و يمكن تلخيص هذه الفكرة بأن الاستخدام المتكرر لظاهرة أسلوبية معينة لدى كاتب ما أو عدة كتاب يجعل الظاهرة أمرا عاديا و لا يعود لها أية مزية أسلوبية و هذا الأمر يستدعي من الكاتب أن يبتكر دائما و لا يعتز بظاهرة معينة و يواظب على استخدامها،فمع استخدامها المتكرر تفقد بريقها و لا تعود لها قيمة لدى القارئ »[3].

و لريفاتير مواقف و أفكار أخرى مغايرة في مجال البحوث الأسلوبية و من ذلك:

–الجمل الجاهزة "Cliché" :

(1) : انظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب. الدار العربية للكتاب.تونس. ط2 .1982.ص 170.
(2) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق.ص 150 .
(3) : طارق البكري : الأسلوبية عند ميشال ريفاتير. إشراف : موسى ربابعة من موقع: www.diwanalarab.com/article4628

يقول ريفاتير: « إننا نعتبر من الكليشهات أية مجموعة من الكلمات تستصدر أحكاما كالأحكـــام التاليـــة: سبق لنا أن رأيناها،مبتذلة،كثيرة الاستعمال،أناقة مزيفة،بالية،متحجرة...الخ»(1).

إن البحوث الأسلوبية تنكر القيمة التعبيرية لهذه الجمل الجاهزة،و لكن ريفاتير له موقف مغاير،فيدعو بذلك الدراسة الأسلوبية إلى تحليل الوقائع فقط و ترك إصدار الأحكام التقييمية للنقد.

و الكليشه يلاحظ دائما ،فعلى الرغم من كثرة استعمال الاستعارة التالية: "الصوت الرنان" (Voix tonnante)، إلا أنها تحتفظ دائما بقوتها التعبيرية في المثالين الآتيين الذين يعرضهما "ريفاتير" لكل من "ديدرو" (Diderot) و "هيجو" (Hugo) :

1-Son regard, son maintien ne sont point de la femme civilisée, (…) la voix de son époux était tonnante, la sienne est forte.

نظرتها و هيئتها ليست من سمات المرأة المتحضرة،(..,) صوت زوجها كان رنانا،أما صوتي فجهري.

2-(…) N’avait pas encore lâché la crête de la muraille l’orsqu’un hourvari violent annonça l’arrivée de la patrouille on entendit la voix tonnante de javert : Fouillez le cul-de-sac.

(...) عندما أعلنت ضجة شديدة عن وصول الدورية لم تكن بعد قد غادرت قمة السور.كنا قد سمعنا صوتا رنانا لجافير(و هو يقول): فتش الطريق المسدود.

هذه الصورة (Voix tonnante) على الرغم من تحجرها إلا أن ذلك لا يمنعها من البروز في نص "ديدرو" كمبالغة للصوت القوي، و هي في النهاية تشكل مثير كامن في النص . « مما يجعلنا نتبين أننا أمام

(1): Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. p. 162.

بنية أسلوبية تلفت النظر إلى صيغة الرسالة اللغوية، و هي (بنية) فريدة، لأن محتواها المعجمي معروض من قبل فالإطار الفارغ قد ينظم أي سياق»[1].

و إذا عدنا إلى المثال الذي تعرضه الناقدة" كارولين سبيرجون" من مسرحية شكسبير: (Love's labour's lost) : الحب و العمل المفقودان.

« Aged ears play truant at this tales »

يقول شكسبير:" إن بهجة أحد الشباب و حيويته قد بلغت حدا يدفع بمسامع الشيوخ إلى الهرب كالتلامذة من المدرسة بسبب أقاصيصه".

في قوله: « play truant » تبين لنا أنها تعاين صورة،و تعتمد في شرحها على مستوى الألفاظ التعييني،كأن يأخذ شكسبير بمراقبة التلامذة...الخ بيد أننا لا نجد نحن في هذا التركيب إلا عبارة جامدة أي كليشه[2].

ثم أن الجمل الجاهزة لها قوة تعبيرية بارزة،كونها تمثل نموذج الواقعة الأسلوبية التامة،لأنها ذات قطبين سياق أصغر و عنصر مضاد له « و تضاد الطرفين المكونين لها-في تقابلهما و عدم قابليتهما للانفصال-يجعلها مبتورة،وذات تأثير ملحوظ،كما أن هذا التأثير يتعزز بالسياق الأكبر الذي أدرجت فيه العبارة المصكوكة نتيجة لعدم قابليتها للانصهار و اتضاح بروزها من جميع الجوانب» [3].

و في الأخير نقول إن أغلب الباحثين يقولون بأن الجمل الجاهزة أو الكليشه قديمة و مستهلكة،« و لكن التقادم يعتري الأشياء و الأشخاص و لا يلحق النصوص الأدبية،لأن خواصها تبقى ثابتة،و رسالتها تظل قائمة قابلة لأن تبوح بذاتها لمن يفك (شفرتها) . و هذا لا يعني حظر تجديد (الكليشه) ،و مهما كانت

(1): Ibid .p. 162.163.

(2) : انظر جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية. ص80.

(3): Michael Riffaterre : Essais de stylistique structurale. p.163.

عملية التجديد،فهي **لا** يمكن أن تكون شاملة بحيث تمحو كل أثر قديم،و تحول دون التعرف على شكله الأصلي» [1] .

تمهيــد:

« إن القضية الفلسطينية هي القضية الأولى التي هزت ضمير الشعر العربي في عصرنا، ولعها أهم قضية تلاقى عندها الشعر...ومازالت هذه القضية وما تبعها من نكبات ونكسات، تهز ضمير الشعوب والشعراء، وتنعكس في قوافي هؤلاء بأشكال ومفاهيم جديدة بالتوقف عندها وعند دلالتها »[2].

و يعتبر "محمود درويش" من شعراء المقاومة الفلسطينية والذي برز أواسط الستينات، هو الشاعر الذي قاوم الموت وهو يصر على الحياة عبر بوابة القصيدة فكان أن ترك قصيدته التي جعلها عنوانا للوطن وللإنسان، فصارت اسما له، وهوية لوجوده.

وشعره هو « امتداد للشعر الفلسطيني الذي طالما صور المآسي، ودعا إلى النضال والتضحية، وخلد البطولات التي أبداها شعبنا الفلسطيني والعربي عبر مسيرته النضالية ضد الاستعمار والصهيونية »[3] .

هذا ما نلمسه في مجموعة (عاشق من فلسطين) حيث نسمع فيها صوت الفلسطيني الثائر، المتمرد، المتحدي، بدل صوت الفلسطيني المتشرد والضائع، كما نرى فيها الإنسان العاشق لوطنه وأرضه، ذلك الوطن الذي صار البيت والقلب والروح والأجنحة والحبيبة أيضا.

[1] : محمد عزام: الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير. من موقع: www.awu-dam.org
[2] : أديب عزت: أدب عربي معاصر .في منشورات اتحاد الكتاب العرب. مطبعة الكاتب العربي. دمشق. 1979.ص 86 .
[3] : فتيحة محمود: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره. المؤسسة الجزائرية للطباعة. ص 12 .

و فيما يلي دراسة لقصيدته (عاشق من فلسطين) بتطبيق الإجراءات السابقة التي اقترحها الناقد الأسلوبي "ميشال ريفاتير" والمتمثلة في : السياق الأصغر والسياق الأكبر، التضافر الأسلوبي، وأخيرا التشبع.

– دراسة قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين) بتطبيق المقاييس السابقة:

عُيُونُك، شوكة في القلب

تُوجعُني .. وأعبُدُها

و أحْميها من الريح

و أغمُدها وراء اللّيلِ و الأوجاعِ.. أغْمدُها

فيُشْعِلُ جُرْحُها ضوءَ المصابيحِ

و يجعلُ حاضِري غَدُها

أعزّ عليَّ مِنْ روحي

و أنسى، بعد حين، في لقاءِ العين بالعين

بأنَّا مرَّة كنا، وراء الباب، اثنينِ !

كَلامُكِ.. كان أغنيهْ

وكنتُ أحَاول الإنشاد

و لكن الشقاء أحاط بالشَّفة الربيعية

كلامُكِ، كالسُنُونُو، طارَ مِنْ بيتي

فها جر بابَ مترِلنا، وعَتْبتنا الخريفيةْ

وراءَك.. حيث شاءَ الشَّوقُ

و انكسرت مرَايَانَا

فصارَ الحُزْنُ ألفين

و لَمَمْنَا شَظَايَا الصَّوْتِ...

لم نُتْقِنْ سوى مرثَية الوطَن !

سنَزْرَعُها معًا في صَدْرِ قيثار

و فوْق سُطوح نكْبتناَ، سنعْزِفُها

لأقْمارٍ مُشوَّهةٍ.. و أحْجَار

و لكنِّي نسيتُ.. نسيتُ يا مجهولةَ الصَّوتِ :

رَحيلك أصْدأ القيثار .. أم صَمْتي ؟ !

رأيتُكِ أمس في الميناء

مُسَافرَةً بلا أهل.. بلا زادِ

ركضتُ إليكِ كالأيتامِ ..

أسألُ حِكمة الأجدادْ :

لماذا تُسْحبُ البيَّارةُ الخضراءْ

إلى سِجنٌ، إلى منفى، إلى ميناءْ

و تبقى، رغم رحلتها

ورغم رَوَائح الأملاح و الأشواق،

تبقى دائمًا خضراء ؟

وأكتب في مفكرتي :

أحبُّ البرتقال. وأكره الميناءْ

و أرْدِفُ في مفكرتي :

على الميناءْ

و قفتُ . وكانت الدُّنيا عُيونَ شتاءْ

وقِشْرُ البرتقال لنا . و خَلْفي كانت الصحراءْ!

رأيتُكِ في جبال الشوكِ

راعيةً بلا أغنامْ

مُطَارِدةً، وفي الأطلالْ..

وكُنتِ حديقتِي ، وأنا غريب الدار

أدقُّ الباب يا قلبي

على قلبي

يقومُ البابُ و الشُّباكُ و الاسْمنتُ و الأحجار !

رأيتُكِ في خوابي الماءِ و القمحِ

مُحَطَّمةً. رأيتُكِ في مقاهِي الليل خادمةً

رأيتُكِ في شعاع الدّمع و الجُرحِ

وأنتِ الرِّئةُ الأخرى بصدري..

أنتِ أنتِ الصَوتُ في شفتي ...

وأنتِ الماءُ، أنتِ النارْ!

رَأيتُكِ عند باب الكهفِ.. عنْد النار

مُعَلَّقةً على حبل الغسيل ثياب أيتامك

رأيتك في المواقِد ... في الشَّوارعِ ..

في الزرائبِ .. في دم الشمسِ

رأيتُكِ في أغانِي اليُتم و البُؤسِ !

رأيتُك مِلءَ مِلْحِ البَحْرِ و الرَّمْلِ

وكنت جميلةً كالأرضِ .. كالأطفال.. كالفلِّ

وأقْسِمُ :

مِنْ رموشِ العَيْنِ سَوْفَ أخيطُ منديلا

وأنقِشُ فوقه شِعْرًا لعينيكِ

و اسما حين أسقيهِ فؤادًا ذَابّ ترتيلا..

يمدُّ عرائش الأيْكِ ..

سأكتبُ جملةً أغْلى من الشهداء و القُبلِ:

" فلسطينيةٌ كانت . و لم تزل ! "

فتحتُ البابَ و الشُباكَ في ليلَ الأعاصيرِ

على قَمَرٍ تصلَّب في ليالينا

و قلْتُ لليلتي : دُوْري !

وراءَ الليل و السُّور ..

فَلِي وَعْدٌ مع الكلماتِ و النور

و أنتِ حديقَتِي العذراءُ

ما دامَت أغانينَا

سُيُوفًا حين نُشْرِعُها

و أنتِ وفيّةٌ كالقمحِ..

ما دامت أغانينا

سمادًا حين نزرعها

و أنتِ كنخلةٍ في البال

ما انكسرت لعاصفةٍ وحطّاب

و ما جزَّت ضفائرها

وُحُوشُ البيْدِ و الغَاب...

ولكنّي أنَا المنفيُّ خَلْف السُّور و الباب

خُذيني تَحتَ عينيكِ

خُذيني ، أينما كنتِ

خُذيني ، كيفما كُنْتِ

أرُدّ إليَّ لون الوجهِ و البَدَنِ

و ضَوْءَ القلب و العَيْنِ

و مِلْحَ الخُبزِ و اللّحنِ

و طَعْمَ الأرضِ و الوطن !

خُذيني تَحتَ عينيكِ

خُذيني لوحةً زيتيَّةً في كوخِ حسْراتِ

خذيني آيةً مِنْ سِفْرِ مأساتي

خذيني لعبةً ... حَجَرًا من البيتِ

ليذكُرَ جيلُنا الآتي

مَسَاربَهُ إلى البيتِ !

فلسطينيةَ العينين والوَشْمِ

فلسطينية الاسم

فلسطينيةَ الأحلام و الهَمِّ

فلسطينيةَ المنديل و القدمَيْن و الجسْمِ

فلسطينيةَ الكلماتِ و الصَّمتِ

فلسطينيةَ الصَّوْتِ

فلسطينيةَ الميلادِ و الموتِ

حَمَلْتُكِ في دفَاترِي القديمةِ

نارَ أشعاري

حملتُك زاد أسفاري

و باسمك، صِحْتُ في الوديانْ:

خيولُ الرُّوم ! .. أعرِفُها

و إنْ يتبدل المَيْدان !

خُذوا حَذَرًا ..

من البَرْقِ الذي صَكّتْهُ أغنيتي على الصّوانْ

أنا زَيْنُ الشّباب، و فارسُ الفرسان

أنا، ومُحَطّم الأوثان

حدودُ للشَّام أزْرَعُها

قصائِدَ تُطْلِقُ العُقبانْ !

و باسمك، صحتُ بالأعداءْ:

كُلي لحمي إذا ما نِمْتُ يا ديدانْ

فبيْضُ النَّمْلِ لا يَلد النسورْ...

و بيضةُ الأفعى ..

يخبئُ قشرها ثعبان !

خيول الروم ... أعرفُها

وأعرف قبْلَها أنّي

أنا زَيْنُ الشباب، و فارسُ الفرسان ! [1]

الدراســـــــــة:

يلاحظ أن هذه القصيدة تنتمي إلى الشعر الحر، و هو شعر له خواصه الكتابية، كالحفاظ على الإيقاع واستخدام القافية، و التعبير بالصور و المجازات و الاستعارات وهذا شيء ملحوظ فيها، فنجد فيها مجازات مبتكرة و صور وتشبيهات تلفت نظر المتلقي.

تهدف هذه الدراسة إلى الانتقال من الافتراضات النظرية إلى الممارسة الميدانية أي التطبيق .

إن نص " محمود درويش " الذي بين أيدينا هو من مجزوء الوافر، وعلى الرغم من أن الشعر الحر لا يستلزم من الشاعر أن يكرر قافية معينة، إلا أن شاعرنا فضل ظهور قافية واحدة بين مقطع وآخر، فتميزت قصيدته بالإيقاع الموسيقي و الإنشاد.

أول ما يواجه " القارئ" من هذه القصيدة هو عنوانها، فهو إشارة يرسلها الشاعر إليه، وهو ذو صلة عضوية بالقصيدة.

" عاشق من فلسطين" و له مدلول خاص: الحب الروحاني الخالص. الذي يتمثل في العشق الصوفي المترفع عن الأوضاع الأرضية و هو حب الوطن، حب فلسطين.

أولا: السياق الأصغر في القصيدة

[1] : محمود درويش: ديوان محمود درويش. دار العودة. بيروت. 1987.ص155.

يقول الشاعر في مطلع قصيدته : عيونك شوكة في القلب

نلاحظ في هذا الشطر : مخالفة الشاعر للعرف الأدبي و الأساليب الشعرية المعهودة فمن المعروف أن تشبه العيون بعيون المهى أو الغزال ، ولكن الشاعر أبطل التوقع لدى القارئ بقوله شوكة .

تكون لفظة " عيونك" السياق الأصغر أو العنصر غير الموسوم، و لفظة "شوكة" العنصر الموسوم أو التضاد أو المخالفة.

و هذا يدل على معاناة الشاعر وعذابه، فالشوكة ترتبط بالألم، وعندما يجعلها الشاعر في القلب يزيد من حدة التوتر.

إلا أن ردة فعله إزاء هذه الشوكة غير متوقعة، حيث قال: أعبدها بدل أن يقول أنزعها أو أزيلها، فأتى بما هو غير متوقع و كانت أعبدها كلمة مفاجئة قطعت سياق النص. وهذا ما أعطى العبارة أثرا شعريا مميزا، وهو ما يسميه جاكوبسون الانتظار الخائب و توليد ما هو غير منتظر أو متوقع، إذ كان التوقع أن يقال بعد قوله : توجعني: أنزعها[1] فلفظة " توجعني" سياق أصغر و " أعبدها" مخالفة.

فالشاعر استخدم تجاوزات مما أكسب أسلوبه طابع خاص، فنلاحظ اختياره لألفاظ غير متوقعة وإقامة علاقات بينها و عند متابعة القصيدة:

وأحميها من الريح

و أغمدها وراء الليل و الأوجاع.. أغمدها ..

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

[1] : يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق .ص 222.

هنا " استعارة مكنية" تشبيه " الجرح " بالإنسان لأن " الجرح" شيء معنوي لا يمكنه الحركة، فكيف له أن يشعل ضوء المصابيح؟

و يكفي هنا أن الشاعر اختار لفظة " يشعل " وأسندها إلى لفظة " الجرح" ليخيب توقع القارئ مرة أخرى، فهذا البيت يتكون من سياق أصغر و هو " يشعل" و التضاد أو المخالفة " جرحها".

يمكن أن نستنتج مما سبق أن بؤرة الصورة الشعرية ومحورها هي لفظة " عيونك "، وهي بمثابة مثير للعبارات التي أتت بعدها و يزداد التوتر و التأزم في قوله:

يجعل حاضري غدها

فيصبح الغد هو الذي يصنع الحاضر، فهنا انزياح ، حيث الأصل أن الحاضر هو الذي يصنع الغد و ليس العكس، و في ذلك قيمة شعرية ودلالية و ما هو غير متوقع من الشاعر أن الحاضر المؤلم و الموجع هو أعز عليه من روحه و البيت :

أعز علي من روحي

فالبيت السابق سياق أصغر و هذا البيت مخالفة أو تضاد و يقول بعدها:

و أنسى بعد حين، في لقاء العين بالعين

بأنا مرة كنا، وراء الباب، اثنين!

أضحى الشاعر مع الوطن " فلسطين" كيانا واحدا ، فعشقه كان وجعا ثم عبادة فحماية ، فتمسك فإشعال للمصابيح، لينتهي إلى التوحد العاشق و معشوقه ، وهذا يذكرنا بالعشق الصوفي، وسعي الصوفيين إلى التوحد مع الذات الإلهية.

ثم ينتقل للبيت الموالي :

كلامك.. كان أغنية

وكنت أحاول الإنشاد

و هي جمل تقريرية عادية تتماشى مع الأصل اللغوي و لا تخرج عنه خالية من الانزياح، إلا أن هذا التماشي مع الأصل اللغوي سرعان ما يخرقه الشاعر في هذا البيت :

و لكن الشقاء قد أحاط بالشفة الربيعية

اختيار " الشقاء" ليحيط بالشفة، ثم إسناد لفظة " الشفة " إلى لفظة " ربيعية"، و هنا نعت الشيء بما لا يعد من صفاته فكيف تكون الشفة ربيعية.

فالأبيات من " أنسى، بعد حين إلى غاية و كنت أحاول الإنشاد " سياق أصغر، وقوله " ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعية" قطع السياق بعنصر غير متوقع و هو المخالفة أو التضاد.

و يستمر الشاعر في استخدام الانزياحات غير المتوقعة في تشبيه الكلام بالسنونو.

كلامك كالسنونو، طار من بيتي

فيكون " كلامك" سياق أصغر، و " السنونو" تضاد أو العنصر الموسوم

ثم يوسع " الشاعر " هذه الدائرة ليصل إلى انزياح آخر في قوله:

فها جر باب منزلنا، و عتبتنا الخريفية

فلماذا هذه " العتبة" هي " خريفية"، فدهشة القارئ تنتج هنا عن الشعور بوجود مركب وصفي مبني على التضاد بين الصفة و الموصوف

" العتبة" سياق أصغر، و " الخريفية" تضاد

فالسياق الأصغر مع المخالفة أو الانحراف يكون المسلك الأسلوبي.

و إذا ربطنا بين الانزياحين السابقين " الشفة الربيعية" و " العتبة الخريفية" ، يمكن أن نصل إلى أن الشاعر يدعو إلى الموت من أجل بعث حياة جديدة، كحياة الأرض في الربيع، فهو يدعو إلى الاستشهاد وإلى محاربة العدو لتحرير وطنه "فلسطين" وبذلك يحصل الشعب الفلسطيني على الحياة بعد تضحية أبنائه .

وراءك.. حيث شاء الشوق

و انكسرت مرايانا

فصار الحزن ألفين.

هنا دعوة الشاعر إلى التبصر بالحقيقة و هي أن الشعب الفلسطيني لن يحي حياة جديدة إلا بعد موت و تضحيات جسيمة، فلا بد من معرفة هذه الحقيقة و الوعي بها إذا أراد هذا الشعب الحصول على الحرية، ثم قوله:

و لملمنا شظايا الصوت..

فالكلام الذي يشبه الأغنية، ثم محاولته الإنشاد، ثم تحطم الواقع وأعيد تشكيله و ذلك بقوله " لملمنا شظايا الصوت". وهو انزياح له دلالة خاصة، فقد خلق واقعا آخر، وخاصة بعد إتقانه لمرثية الوطن : لم نتقن سوى مرثية الوطن !

فلفظة " شظايا" العنصر غير الموسوم أو السياق الصغير، و " الصوت" مخالفة، فالقارئ قد يتوقع من الشاعر أن يقول بعد " لفظة" " شظايا": " المرآة" مثلا إلا أنه خيب انتظاره باختياره للفظة " الصوت" و يزداد التأزم في الدلالة في قوله :

سترزعها معاً في صدر قيثار

فيكون الرثاء بدون جدوى، ويأتي هنا بوصف مخالف للعادة :

و فوق سطوح نكبتها، سنعزفها

لأقمار مشوهة.. و أحجار

فالعزف بدل أن يكون ليطرب الناس في مجالس الأنس أصبح هنا لأقمار شوهاء وحجارة هـــي صـــماء في الحقيقة .

فيكون البيت " و فوق سطوح نكبتنا، سنعزفها " السياق الأصغر و ما يليه "لأقمار مشوهة... و أحجار" مخالفة، وعند الجمع بينهما يحصل الإجراء الأسلوبي .

و لكني نسيت.... نسيت يا مجهولة الصوت

وصفه لمحبوبته بمجهولة الصوت ، بعد أن كان كلامها أغنية

رحيلك أصدأ القيثار ... أم صمتي ؟ !

هنا انزياح دلالي ، لماذا يصدء رحيل المحبوبة القيثار ؟

فيختار " درويش" " الرحيل" ليصدأ " القيثار " و يعطله ، فتنشئ علاقة غير عادية بتركيب المفردة مع المفردة الأخرى فتنتج دلالة جديدة ذات تأثير خاص تزيد من صعوبة التوقع، فقد يتوقع القارئ أن يقول الشاعر بعد كلمة " رحيلك" ترك لي فراغا أو " آلمني " مثلا إلا أنه خالف التوقع وجعل " الرحيل" يصدء " القيثار" ثم ينتقل " الشاعر " إلى الحديث إلى معشوقته بعد أن ، وقف عند " عيونها " و " كلامها" و "رحيلها"، غير أن هذا الحديث هو عن بعد، إذ يقول:

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل.... بلا زاد

هنا انتقال إلى مرحلة يزداد فيها البعد ، فمن وصف عيون المعشوقة عن قرب، إلى كلامها، وصوتها ، ينتقل إلى رؤيتها عن بعد ، وكأنها تتوارى شيئا فشيئا وليس من شيء يدل على البعد من استعمال الشاعر للفظة " الميناء" ليدل ربما على السفر و الانتقال إلى مكان آخر بعيد عن الوطن.

أما قوله: مسافرة بلا أهل.. بلا زاد، يوحي بحياة البؤس و الشقاء إذا ما هو ابتعد عن فلسطين، و إلا أنه يفضل عدم الابتعاد، إذ يقول:

ركضت إليك كالأيتام ....

و كأن فلسطين هي الأم الحنون و التي إذا ما ركض إليها سينعم بحبها و دفئها وسيعيش على أرضها دون أن يفكر في السفر و الرحيل، وهنا يكون السياق الأصغر مكون من البيتين :

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل... بلا زاد

فالقارئ قد يخطر بباله أن الشاعر سيتخلى عن حياة التشرد و الشقاء، لأن اختياره لكلمة " الميناء" تجعلنا نحس بالهروب إلى مكان آخر ربما، إلا أن " الشاعر" يكسر التوقع ويقول:

ركضت إليك كالأيتام .. و هي مخالفة أو تضاد .

ثم تسير الأبيات في شكل يتماشى مع الأصل اللغوي، إلا أن ذلك سرعان ما يزول إذ يفاجئ القارئ في البيت الموالي :

أحب البرتقال . وأكره الميناء .

لماذا يذكر الشاعر " البرتقال " هنا و يقرنه " بالميناء"؟

لم يذكر فلسطين إلا أنه استخدم ما يدل عليها: أحب البرتقال، في الواقع أنه يحب بلده فلسطين و يكره الرحيل عنها.

و عند متابعة قراءة الأبيات الشعرية:

وقفت و كانت الدنيا عيون شتاء،هنا استعارة فلا يمكن أن يكون للشتاء عيون،انزياح يدل على الحياة الجديدة التي ستبعث بعد الموت و هو ما يتأكد في قوله:

و قشر البرتقال لنا..و خلفي كانت الصحراء !

فعبارة: (قشر البرتقال لنا) توحي بدلالة الحياة فهذا الشتاء قد أحيا الأرض التي كانت قاحلة: و خلفي كانت الصحراء !

و يستمر خرق التوقع في :

رأيتك في جبال الشوك

راعية بلا أغنام

من غير المعقول أن تكون الراعية بلا أغنام، استخدام غير متوقع للكلمات، و هو ما أعطى البيت دلالة خاصة و هي دلالة التشرد الذي آل إليها الناس بعد ضياع وطنهم.

فعبارة "رأيتك في جبال الشوك" إلى غاية "راعية" سياق أصغر و "بلا أغنام" تضاد إلا أننا نلحظ هذا الإجراء الأسلوبي يولد إجراءات أخرى من نفس الجنس بعد إيراده لكلمة "راعية" فأتى بما يلائمها: "الجبال"،"الأغنام"،"الأطلال"،مما أدى إلى حالة من الإشباع في الدلالة المقصودة لصيرورة التشرد و المطاردة بين الهدم و الأطلال أو الأسر و القهر،نجد دلالة السجن و هو ما يبرز في البيت الموالي:

على قلبي

يقوم الباب و الشباك و الإسمنت و الأحجار !

فاستخدامه لكلمات"غريب"، «الشباك"، «الإسمنت" و "الأحجار" كلها تدل على الأسير الذي يكون بمثابة الغريب عن الديار يعاني الوحدة و القهر.

فالسياق الأصغر هو: "على قلبي" و التضاد "يقوم الباب و الشباك و الإسمنت و الأحجار".

إن الشاعر يمتلك قمة البيان الأسلوبي لأنه يستغل الإمكانات اللغوية المتاحة له،بحيث ينقل لنا المعنى في أبهى حلة،ففي كل مرة يقدم للمتلقي ما يخالف توقعه و انتظاره [1] في استعماله للانزياح من جهة ،و اختياره لقيم دلالية مكثفة ليصل بها إلى إقناع القارئ و إمتاعه ،يقول:

رأيتك في خوابي الماء و القمح

محطمة، رأيتك في مقاهي الليل خادمة

يبشرنا الشاعر بالخير الذي سيحل و ذلك باستخدامه للثنائيات المتضادة ابتداء من ثنائية: (الحياة/الموت) التي تبرز بشكل واضح في قوله:

رأيتك في خوابي الماء و القمح: دلالة الحياة.

محطمة: دلالة الموت.

فيشد بذلك انتباه القارئ و يثير خياله و توقعاته حول ما سيأتي في العمل لاحقا،و ينتظر القارئ من العمل الذي هو بصدد قراءته أن يتوافق مع أفق توقعاته،إلا أن الشاعر يسعى إلى غير ذلك فيدخل في صراع مع أفق توقعات القارئ فتتأزم الدلالة أكثر يقول:

رأيتك في شعاع الدمع و الجرح

---

[1] : انظر محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية. ص. 240.

و أنت الرئة الأخرى بصدري

(رأيتك): العنصر غير الموسوم و (في شعاع الدمع و الجرح) مخالفة و عند الجمع بين ثنـــائيتي: الســـياق و التضاد يحصل الإجراء الأسلوبي "و يتخذ الانزياح شكل الصوت المنخفض،لكونه لا يفعل فعله إلا إذا كان خارجا عن المألوف،و هذا ما أشار إليه علماء الأسلوبية عند حديثهم عنه و مفاجأة القارئ باستخدام النـــبر في شدة الانفعال أو السكينة و المناجاة"[1].

كما في قوله: أنت الرئة الأخرى بصدري

تصبح المحبوبة هنا الرئة الثانية في صدر العاشق التي يتنفس بها .

ثم يجعل الشاعر القارئ ينفعل مع كل جملة شعرية صعودا و هبوطا « و لعل كل جملة منـــها تصـــعد أو تنحدر بالقارئ إلى درجة من درجات الانفعال،و هو انفعال سيكولوجي يعيشه الشاعر نفسه» [2].

كقوله: أنت، أنت الصوت في شفتي

ثم جمعه بين نقيضين: الماء و النار في البيت الموالي:

أنت الماء، أنت النار !

ربما يشعر القارئ هنا بعدم الانسجام في الدلالة و خاصة عند جمع الشاعر بين الشيء و نقيضـــه فيجعـــل معشوقته الأمل والألم في نفس الوقت، وهذه الدلالة نلمسها في الأبيات التي يكرر فيها الشـــاعر اســـتخدام الضمير المنفصل (أنت) و الفعل (رأى) ليمثل لنا حالة القهر و الألم و اليأس التي يعانيها من جهة، وحالـــة الأمل بعودة محبوبته من جهة أخرى.

---

(1) : انظر المرجع السابق. ص230.
(2) : المرجع نفسه. ص230.

يكون الضمير المنفصل (أنت) السياق الأصغر و "الماء" المخالفة والإجراء الأسلوبي: نسق أصغر+ تضـــاد = مسلك أسلوبي .

أنت + الماء = مسلك أسلوبي .

إلا أننا نلاحظ تغير الرؤية التي قدمها الشاعر لفلسطين، ففي البداية كانت هي المرأة المعشوقة، لكنها هنا هي المرأة أو الأم المشردة التي تربي الأيتام، هي الخادمة في المقاهي، كل ذلك يدل على الصورة المأساوية التي أراد الشاعر أن ينقلها لنا لما تبقى من فلسطين ثم يقول :

رأيتك عند باب الكهف..عند النار

معلقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك

رأيتك في المواقد... في الشوارع ..

في الزرائب .. في دم الشمس

رأيتك في أغاني اليتم و البؤس !

رأيتك ملء البحر و الرمل

وكنت جميلة كالأرض .. كالأطفال.. كالفل

هنا نلمس صعوداً و انحدارا في الوجع، حيث الألم و المتعة، مما يحدث لدى القارئ انفعالات متفاوتة، يتجلى الألم في قوله: عند باب الكهف، عند النار، ثياب أيتامك، في دم الشمس، أغاني اليتم و البؤس و المتعة في قوله:

كنت جميلة كالأرض، كالأطفال، كالفل

« فهو يعيش لحظة التوجع، و ينفعل القارئ بما يتولد لديه من حرقة و شفقة، حتى يصل إلى درجة تتمظهر مع ما قاله في فاتحة قصيدته : توجعني » [1].

هذه جملة الانزياحات تجعل من القارئ و الشاعر متوجعين عابدين لأن القارئ ينتقل من انفعال إلى آخر يقول :

من رموش العين سوف أخيط منديلاً

هنا انزياح، يفاجئنا الشاعر بأنه سيخيط من رموش العين منديلا، ويحقق هذا الانزياح هدف معين و هو إبقاء همة القارئ و حماسه على متابعة الشاعر في عباراته الشعرية كلها، " من رموش العين" : سياق أصغر أو العنصر غير الموسوم .

" سوف أخيط منديلا" مخالفة، فجرت العادة أن يخاط المنديل من قطعة القماش لا من رموش العيون.

و يستمر الشاعر في إخراج اللغة من دائرة المعيارية إلى ما هو جمالي في استخدامها إذ يقول:

وأنقش فوقه شعرًا لعينيك ...

هناك تفاعل جدلي بين النص و القارئ، حيث تتكرر مفاجأته باستخدام الشاعر لعبارات تحرك فكر القارئ و شعوره و تضغط عليه:

فعوض أن يكون هذا المنديل مزينا برسوم أو بتطريز يكون منقوشا بالشعر: أنقش فوقه شعراً .

"أنقش فوقه": سياق أصغر، "شعرا": مخالفة .

أما السياق الأصغر في البيت الموالي:

و اسما حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلاً .

(1) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق . ص 231.

"و اسما": سياق أصغر، و "حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلاً": مخالفة .

ثم يعود الشاعر ليتحدث عن الحياة الجديدة التي ستحل بعد الموت و ذلك في استخدامه لكلمات مثل:

حديقتي، الأغاني، القمح، السماء، النخلة.

كل ذلك مما تعود عليه القارئ من بداية القصيدة و حتى في الأبيات الموالية:

خذيني تحت عينيك

خذيني ، أينما كنت

أرد إلى لون الوجه و البدن

وضوء القلب و العين

وملح الخبز و اللحن

وطعم الأرض و الوطن !

خذيني تحت عينيك

خذيني لوحة زيتية في كوخ حسرات إلى غاية قوله :

مساربه إلى البيت !

في كل تلك الأبيات دلالة الحنين إلى الوطن و تمني العيش بحرية و سلام في أراضيه، وهي معاني و قيم ألفها القارئ ثم نجد درجات متمفصلة في الانفعال الواحد، في قوله:

فلسطينية العينين و الوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام و الهم

فلسطينية المنديل و القدمين والجسم

فلسطينية الكلمات و الصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد و الموت

ربما الذي يفاجئ القارئ هنا قول الشاعر : فلسطينية العينين و الوشم " فلسطينية" : سياق أصغر و " العينين و الوشم": تضاد ثم يعتاد القارئ على استخدام الشاعر لصفات تدل على أن محبوبته هي فلسطينية في أحلامها،في كلماتها،في صوتها وحتى في ميلادها و موتها.

و نلاحظ أن درويش هنا قد ركز على الشخصية الفلسطينية و مميزات هذه الشخصية التي تمحور شعره حولها في المقطع السابق، حيث تكررت سبع مرات متتالية .

« فلسطين و الوطن و الأرض و الإنسان مزيج واحد، عند محمود درويش في هذه المرحلة» [(1)].

فلسطين الأرض وصفاتها: خضراء، جميلة، عذراء، برتقالة، حبيبة.

فلسطين الوطن و صفاتها: جريحة، أسيرة، متشردة، يتيمة.

« إن الصفات التي أطلقها الشاعر على الأرض و الوطن، تبين بأن علاقته به هي علاقة نضال، علاقة حب، علاقة انتماء و التحام» [(2)].

ثم يقول : حملتك في دفاتري القديمة

نار أشعاري

حملتك زاد أسفاري

---

(1) : فتحية محمود: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره . ص 84.

(2) : المرجع نفسه .ص 84.

وباسمك صحت في الوديان :

خيول الروم أعرفها و إن يتبدل الميدان !

استخدام الشاعر لضمير المخاطب المؤنث يدل على التواصل بينه و بين محبوبته ، فهو يستحضرها دائماً، و يتجلى وعي الشاعر بالتاريخ وأحداثه، « فالغزاة الروم في الشام بالأمس، هم الغزاة اليوم في فلسطين، إلا أنهم تنكروا بزي جديد، هو زي الصهيونية»[1] و تكتسي الانزياحات في القصيدة أثوابا شتى نجد بعضها من القوة كما في البيت التالي:

خذوا حذراً

من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوان

أنا زين الشباب و فارس الفرسان

أنا و محطم الأوثان

في البيتين السابقين: يكون "البرق" هو السياق الأصغر، و " الذي صكته أغنيتي على الصوان " مخالفة.

و في البيتين التاليين نلاحظ استخدام ضمير المتكلم و ذلك دلالة على وجودية الشاعر، إلا أننا نفاجئ بقوله : " محطم الأوثان" و بذلك فـــ : " أنا زين الشباب و فارس الفرسان" نسق أصغر،و "محطم الأوثان" انحراف أو العنصر الموسوم.

ثم يتبين لنا وجود نوع من الضغط يتسلط على القارئ، و ذلك لاحتواء هذا النص، على منبهات تؤثر فيه، و عملية الضغط هذه " تأتي كلما تعددت المفاجآت في الأسلوب، فتتكاثر ردود الفعل، و لنا أن نقدر كل خاصية أسلوبية بمقدار ما تحدثه من ردود فعل لدى المتلقي"[2] ثم يقول في بيت آخر :

(1) : المرجع السابق . ص 85.
(2) : انظر محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية . ص 241.

حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان !

هنا يتوقع القارئ أن يقول الشاعر بعد أزرعها: قمحا أو شعيرًا أو أي شيء آخر له علاقة بالزرع لا أن يقول : قصائدًا فتكون قصائدًا هي المخالفة أو التضاد و " وحدود الشام أزرعها" سياق أصغر.

ويقول: و باسمك، صحت بالأعداء:

كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدان

فبيض النمل لا يلد النسور ...

وبيضة الأفعى ..

يخبئ قشرها ثعبان !

خيول الروم ... أعرفها

و أعرف قبلها أني

أنا زين الشباب، و فارس الفرسان

نجد المخالفة في قوله : لا يلد النسور ، و " بيض النمل" السياق ألأصغر و المسلك الأسلوبي يتضح فيما يلي:

فبيض النمل لا يلد النسور .

سياق أصغر (عنصر غير موسوم) + تضاد (عنصر موسوم) = مسلكا أسلوبيا .

كل ذلك فيما يخص السياقات الصغرى في القصيدة التي ارتأينا أن نعرض لها دون أن نضطر إلى شرح أبياتها أكثر مما تقتضي هذه الدراسة، لأن هدفنا هو استخراج السياق الأصغر و الانزياحات أما تحليل هذه القصيدة فكثيرا ما حفلت به الكتب، لذا فإن التطرق لذلك لا يعد إلا تكراراً واجترارًا لما سبق.

ثانيا: السياق الأكبر

كما رأينا سابقا أن السياق الأكبر يتحقق من خلال إمكانيتين :

- السياق ـــ المسلك الأسلوبي ـــ السياق(1).

قبل التطرق إلى استخراج السياق الأكبر من القصيدة يلفت انتباهنا " شكري عياد" إلى أن ما سماه " ريفاتير " المسلك الأسلوبي يدل في حالة " السياق الأصغر " على "سياق + مخالفة "، أما في حالة " السياق الأكبر"، فهو لا يدل في الواقع إلا على "المخالفة " ، لأن ما كان " سياقا" داخل المسلك الأسلوبي الأول أصبح الآن جزءا من السياق الأكبر.

لذلك فالسياق الأكبر يكون كالتالي:

تصبح " المخالفة " التي في البيت الأول و هي لفظة "شوكة" هي المسلك الأسلوبي:

عيونك: سياق أصغر .

شوكة: مسلك أسلوبي.

توجعني: سياق أصغر .

فيكون السياق الأكبر مكونا من: عيونك + شوكة + توجعني .

ثم يستمر الشاعر:

يشعل: سياق أصغر، جرحها: مسلك أسلوبي .

و يجعل حاضري غدها : سياق أصغر.

السياق – المسلك الأسلوبي – السياق.

---

(1): Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. p. 83.

يشعل + جرحها + و يجعل حاضري غدها= سياق أكبر.

و الجدول التالي يوضح العناصر التي يتشكل منها السياق الأكبر.

السياق	المسلك الأسلوبي	السياق	السياق الأكبر
"وأنسى بعد حين .... وكنت أحاول الإنشاد" * العتبة	"ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعية "	كلامك	يتحقق من التقاء العناصر السابقة .
* " وفوق سطوح نكبتنا سنعزفها"	الخريفية	* شظايا	//
*" رأيتك أمس .... بلا زاد "	* " لأقمار مشوهة .. و أحجار "	* رحيلك	//
	* " ركضت إليك كالأيتام "	* " أسأل حكمة ... وقشر البرتقال لنا و خلفي كانت الصحراء ! "	//
* "رأيتك في جبال الشوك، راعية"	* بلا أغنام	* " على قلبي"	//
* رأيتك	* " في شعاع الدمع و الجرح "	* " أنت"	//

* من رموش العين	* سوف أخيط منديلا"	* " انقش فوقه "	
*" و اسما"	*" حين اسقيه... ذاب ترتيلاً"	* " فلسطينية"	
* " البرق"	* " الذي صكته أغنيتي على الصوان"	* " أنا زين الشـــباب و فارس الفرسان "	
* " حـــــدود الشـــــام أزرعها"	* "قصائدًا "	* "و بيض النمل"	

أما إذا اعتمدنا الشكل الثاني للسياق الأكبر:

– سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقا أسلوبيا جديدا + مسلك أسلوبي .

فنلاحظ عندئذٍ أن السياق الأكبر يتحقق من خلال النص كله. (1)

ثالثا: التضافر الأسلوبي

هو تراكم لمجموعة من المسالك الأسلوبية و تضافر لمجموعة من الأساليب و المستويات و تتمثل في: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي و المستوى الدلالي.

(1): Ibid .p. 83.

1.المستوى الصوتي:

« أصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة، فالإنسان حينما يتصل بغيره، و حينما يغني أو ينظم شعرا يستعين بالأصوات. فالصوت إذن ضروري في الحياة كالهواء و الماء والطعام ... وضرورته تأتي من كونه يمثل الجانب العلمي للغة» [1] .

1.1. بحر القصيدة : اختار الشاعر من بحور الشعر العربي مجزوء الوافر، وهو بحر حظي باهتمام الشعراء، و هو من " البحور التي قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصى من الشعر" [2].

2.1.القافية: القافية عنصر أساسي من عناصر موسيقى القصيدة، و لم تتخل عن أهميتها على امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية.

« و للقافية أهمية كبرى أشار إليها أحدهم بقوله: إنها ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة – أو ما يشبه الإعادة – للأصوات و لذلك فإن الشعراء لم يهملوا هذا الإيقاع الجميل الذي تحققه القافية» [3] .

و نلاحظ تنوع القوافي في قصيدة " محمود درويش" ن لأن قصيدة الشعر الحر لا تستلزم تكرار قافية ما في كامل القصيدة، و قصائد " درويش" تتميز بالإيقاع الذي يرسخه ظهور القافية بين مقطع و آخر.

3.1.الروي: نلاحظ تنوع حرف الروي أيضا في القصيدة مما أكسب القصيدة إيقاعية رائعة و في الجدول التالي ما يوضح ذلك:

---

(1) : رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري. ص 17.

(2) : انظر المرجع نفسه. ص 24.

(3) : محمد عبد عبد الله عطوات: الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر . من 1918 إلى 1968 . منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط1 . 1998 م. ص 640.

الروي	عدد التواتر	الأبيات
الحاء	6 مرات	75-49-47-7-5-3
الدال	6 مرات	28-26-11-6-4-2
النون	7 مرات	114-73-76-19-17-9-8
الهاء الساكنة بعد ياء النسبة	3 مرات	14-12-10
التاء	16 مرة	-101-100-95-94-92-91-24-23-18-13 85-84-36-31-103-102
الراء	13 مرة	67-53-52-46-22-20 104-117-109-105-80-71-70-69 37-35-33-30-29-25
الهمزة بعد ألف مدية	10 مرات	115-72-39-38

السين	مرتين	57-56
اللام	8 مرات	78-68-66-65-63-61-59-42
الباء	5 مرات	79-82-81-44-1
الميم	7 مرات	54-99-98-97-96-41-27

كانت تلك قراءة سريعة لروي القصيدة.

نتطرق الآن إلى الصوامت و الصوائت:

أولا-الصوامت و هي أنواع:

أ)**الصوامت الانفجارية:** « وتتكون بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، ثم يضغط الهواء، و يطلق سراح مجراه فجأة، فيندفع محدثا صوتاً انفجاريا.و الصوامت الانفجارية هي : الباء، و التاء و الدال، و الطاء ، و الضاد، والكاف، و القاف، و الهمزة» [1] .

و نحاول أن ندرس الصوت الذي قبل الروي، من حيث عدد التواتر و عدد الاستعمال بالفتح و عدد الاستعمال بالضم ثم بالكسر و سنبدأ بالصوامت الانفجارية في قصيدة " محمود درويش":

الصامت الانفجاري	عدد التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر
الباء	مرتين	مرة واحدة	مرة واحدة	-

[1] : رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري. ص 19.

الدال	مرتين	مرة واحدة	–	–
الطاء	مرتين	مرتين	–	–
الهمزة	مرتين	–	مرة واحدة	–

ب)الصوامت الاحتكاكية: « و تتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاك مسموعًا. والصوامت الاحتكاكية هي: الفاء و الثاء ، والسين، و الصاد، والشين،و الخاء، و الحاء، و الهاء، وهذه صوامت مهموسة ، والذال ، والظاء، و الزاي، و الغين، والعين، وهي صوامت مجهورة» [1] .

و نبين الآن الصوامت الاحتكاكية في القصيدة و نحتفظ دائما بالصوت الذي قبل الروي ثم إذا كان مهموسا أم مجهورا و الجدول التالي يوضح ذلك :

الصامت الاحتكاكي	عدد التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر	الهمس أو الجهر
الفاء	مرتين	مرة واحدة	مرة واحدة	–	مهموس
السين	مرتين	–	–	مرة واحدة	مهموس
الشين	مرة واحدة	–	–	–	مهموس
الذال	مرة واحدة	مرة واحدة	–	–	مجهور
الزاي	مرة واحدة	مرة واحدة	–	مرة واحدة	مجهور
الغين	مرة واحدة	مرة واحدة	–	–	مجهور

(1) : المرجع السابق. ص 20.

العين	مرة واحدة	مرة واحدة	–	–	مجهور

ج) الصوامت الانفجارية – الاحتكاكية– أو المركبة : « و تتكون بأن يرتفع مقدم اللسان في اتجاه الغار فيلتصق به، و بذلك يحجز وراءه الهواء الخارج من الرئتين ، ثم لا يزول هذا الحاجز فجأة كما في الأصوات الانفجارية ، و إنما يتم انفصال العضوين ببطء، فيترتب على ذلك أن يحتك الهواء الخارج بالعضوين المتباعدين احتكاك شبيها بالاحتكاك الذي نسمع صوته مع الشين المجهورة. ومثل الصوامت الانفجارية – الاحتكاكية الجيم في اللغة العربية» [1].

و نلاحظ في قصيدة " محمود درويش " خلوها من الصوامت الانفجارية – الاحتكاكية – أو المركبة (و نقصد دائما بذلك الصوت الذي قبل الروي).

د) الصوامت المكررة: « يمثلها في العربية صوت الراء، و يتكون بان تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا، بحيث يكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به» [2].

الصامت المكرر	عدد التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر
الراء	8 مرات	3 مرات	–	4 مرات

(1) : المرجع السابق . ص 20.
(2) : المرجع نفسه. ص 20.

هـــ- الصوامت المنحرفة أو الجانبية : « يمثلها في العربية صوت اللام، و يتكون بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، و لكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما. وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به » [1].

و الجدول التالي يبينها في القصيدة :

الصامت المنحرف أو الجانبي	عدد التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر
اللام	5 مرات	مرتين	–	–

و- الصوامت الأنفية أو الغناء : « و تتكون بأن يحبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم، ولكن بخفض اللين يتمكن الهواء من النفاذ من طريق الأنف. وهما : الميم و النون» [2].

وهما في القصيدة كالتالي :

الصامت الأنفي	عدد التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر
الميم	9 مرات	مرتين	مرة واحدة	–
النون	3 مرات	–	–	–

(1) : المرجع السابق. ص 20.
(2) : المرجع نفسه. ص 21.

ثانيا– الصوائت : و هي القسم الثاني من الأصوات « أما صوائت العربية من حيث التعريف فيصدق عليها ما سماه نحاة العربية بالحركات: الفتحة ، الضمة و الكسرة و بحروف المد أو اللين (مقصودا به الألــف في مثل عدا، و الواو في مثل قالوا، و الياء في مثل القاضي) » [1].

و الصوائت في القصيدة هي :

الصوائت	عدد التواتر	الأبيات
• الفتحة	23 مرة	6-12-14-19-31-34-42-51-65-77- 86-89-94-103-109-118-121-10-48- 113-66-36-98
• الضمة	3 مرات	4-2-59
• الكسرة	7 مرات	21-55-60-74-80-107-120
• الألف	44 مرة	11-16-20-22-25-26-27-28-29-30- 32-33-35-37-38-39-41-43-46-52- 53-54-68-72-73-76-78-79-81-82- 91-92-104-105-108-110-111-112- 114-115-116-119-122
• الواو	4 مرات	7-69-71-117
• الياء	5 مرات	3-5-61-63-67

[1] : المرجع السابق .ص 21.

ثالثا– أنصاف الصوائت : « هذا النوع من الأصوات تبدأ أعضاء النطق به في منطقة حركة من الحركات، ولكنها تنتقل من ذلك بسرعة ملحوظة إلى مكان حركة أخرى، ولأجل هذه الطبيعة الانتقالية أو الإنزلاقية، و لقصر قلة الوضوح السمعي إذا قيست بالصوائت. و في العربية من هذا صوتان: الواو في مثل " وَلَدْ" و " حَوْضْ" و الياء في مثل " يَترُكْ" و " بَيْتْ"» (1).

و في القصيدة أنصاف الصوائت موضحة في الجدول أدناه :

أنصاف الصوائت	عدد التواتر	الأبيات
• الواو	6 مرات	102-101-40-23-18-15
• الياء	14 مرة	-62-17-14-13-12-10-9-8 95-93-90-87-83-64

من خلال الجداول السابقة يتضح لنا أن المقاطع الصوتية الواردة قبل الروي متنوعة فهي انفجارية و احتكاكية، ومكررة، ومنحرفة، وأنفية، مهموسة تارة و مجهورة تارة أخرى.

و إذا ما دققنا النظر فيها وجدنا أن الصامت الانفجاري يقابله الصامت الاحتكاكي، فهما معا يشكلان ثنائيات متقابلة، فعدد تواترها بالنسبة للصامت الانفجاري مرتين، و الصامت الاحتكاكي: مرتين ، مرتين، ثم مرة واحدة، ليعود ليتكرر مرتين.

و قد أردنا من خلال ما سبق إظهار مدى تنوع الصوائت و الصوامت قبل الروي، و عدد تواترها في القصيدة، كما أن ذلك يساعد على تحديد عناصر القافية، و هي تتنوع إلى قافية مطلقة و مقيدة.

(1) : المرجع السابق.ص 21. 22.

" و يرى أهل العروض و القوافي أن مراعاة ما يجب أن يراعى من وصوائت وصوامت قبل الروي في القافية المقيّدة حسن جميل، و عابوا على من لم يراع هذا من الشعراء وسموه " سناد التوجيه" [1].

فنجد القافية المطلقة: و هي ما كانت متحركة الروي في كلمات، أعبدُها، أغمـدُها، الّـريح، المصـابيحِ، غدُها، اثنين، العين ...

و القافية المقيدة ، ما كانت ساكنة الروي من مثل : أغنيهْ، الإنشادْ، الرَّبيعيّـهْ، الخريفيّـهْ، قيثـارْ، أحجارْ، ميناءْ، أيتامْ...

ونلاحظ أن القافية المقيدة المستعملة هي في الغالب مردفة: أَجْدَادْ، خَضْرَاءْ، شِتَاءْ، صَحْرَاءْ، أغنامْ، الدَّارْ...

-القوافي المتكاملة (شكليًّا):

" أَعْبُدُهَا، أَغْمُدُهَا" "، "الرَّبِيعِيّةْ، الخَرِيفيَّةْ" ، " الوَشْم، الهَمِّ" ، " الاسْـمِ، الجِسْـمِ"، "الصَّـمْتِ، الصَّوْتِ، المَوْتِ" ، " أَشْعَارِي، أَسْفَارِي" ،"عُقْبَانْ، ثُعْبَانْ، فُرْسَان".

-القوافي المتضاربة (معنويا):

" خضراء، صحراء"، " الصمت، الصوت"،" أغمدها، نشرعها ".

أما البنية الإيقاعية للقصيدة أشبه بالتشكيل البوليفوني، فهي تعتمد على التقابـل الحـواري بـين صوتين: صوت الشاعر و صوت الوطن الذي مثله في القصيدة (بالمحبوبة) «بحيث لا يصبح الـنص غنائيـا خالصًا معتمدًا على العزف المنفرد (على صوت الشاعر)، بل يتآلف الصوتان موسيقيًا، وإن اختلفا في النغم Tone و في الوقفات Stops » [2].

(1) : انظر المرجع السابق. ص.40.

(2) : محمد العبد: اللغة و الإبداع الأدبي. الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي. ط1 .2007.ص154.

2. المستوى التركيبي (النحوي): و سنبدأ أولا بأنواع الجمل

تم تصنيف الجمل إلى ثلاثة أنواع:

1.2.الجملة الطلبية :

« هي تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية، لها صور عديدة تختلف باختلاف نوع الجملة و دلالتها، فإن كان التركيب يفيد الأمر فالجملة أمرية، وإن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية ، وإن كان يفيد النهي أو الدعاء فهي جملة نهي أو دعاء ، وإن كان يفيد الترجي فهي جملة ترج » [1].

1.1.2. جملة الأمر:

الأمر هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، والغرض منه هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء.

وردت جملة الأمر في القصيدة 10 مرات كالآتي :

جملة الأمر	الأبيات
دوري خذيني تحت عينيك خذيني أينما كنت خذيني كيف ما كنت خذيني تحت عينيك خذيني لوحة زيتية	69 83 84 85 90 91 92 93

(1) : المرجع السابق. ص154.

خذيني آية من سفر	109
خذيني لعبة ...	116
خذوا حذرا	
كلي لحمي	

الصورة الأولى التي وردت عليها جملة الأمر في القصيدة :

فعل الأمر + الفاعل (الضمير المستتر) = (دوري)

الصورة الثانية :

فعل الأمر + الفاعل (الضمير المتصل) + المفعول به = خذيني لوحة ،خذيني آية .

2.1.2.جملة النداء :

« النداء طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف النداء، أو هو تنبيه المنادي و حمله على الالتفات» [1]

الصورة الأولى للنداء في القصيدة :

أداة النداء + منادى (مخصص بالإضافة) = يا مجهولة الصوت.

الصورة الثانية :

أداة النداء + منادى = يا قلبي، كلمة " قلب": وردت بالكسر و يا المتكلم مضاف إليه.

[1] : المرجع السابق. ص163.

3.1.2. الجملة الاستفهامية:

«الاستفهام في اللغة طلب الفهم، ويكون بإحدى أدوات الاستفهام و هي: الهمزة، و أم ، و هل ، و أي ، وكم ، و كيف ، ومتى ، و أيان»[1] .

الصورة الأولى التي ورد عليها الاستفهام في القصيدة :

أداة الاستفهام (أم) + جملة اسمية (أم صمتي).

الصورة الثانية :

أداة الاستفهام (لماذا) + جملة فعلية (لماذا تسحب البيارة الخضراء) .

2.2. الإنشاء غير الطلبي : و يتضمن التعجب في قوله :

و قشر البرتقال لنا . و خلفي كانت الصحراء !

و : يقوم الباب و الشباك و الاسمنت والأحجار !

أنت الماء ، أنت النار !

رأيت في أغاني اليتم و البؤس !

فلسطينية كانت . و لم تزل !

وقلت لليلتي . دوري !

وطعم الأرض و الوطن !

مساربه إلى البيت !

و إن يتبدل الميدان !

---

[1] : المرجع السابق. ص169.

قصائد تطلق العقبان !

يخبئ قشرها ثعبان !

أنا زين الشباب، وفارس الفرسان !

و التعجب هو حالة نفسية مبعثها أننا نستعظم أمرا دون أن نعرف ما يثير دهشتنا فيه، كما في الأمثلة السابقة.

جملة القسم: و القسم يمين يحلف بها المتكلم لتوكيد كلامه وحث الآخرين على تصديقه كقول الشاعر:

و أقسم.

من رموش العين سوف أخيط منديلا .

3.2. الجملة الشرطية: « الشرط أسلوب لغوي ينبني على جملة مركبة تتألف من أداة، ومن شقين: الأول مترل مترلة السبب، وهو الشرط و الثاني مترل مترلة المسبب و هو الجزاء» [1].

-الجملة الشرطية التي تعتمد على الأداة «إن»:

خيول الروم ! .... أعرفها

و إن يتبدل الميدان

أداة الشرط (إن) + عبارة الشرط فعلها مضارع .

و جملة جواب الشرط : خيول الروم ! .. أعرفها . فعلها مضارع أيضا.

-الجملة الشرطية التي تعتمد على الأداة « إذا»:

أداة الشرط "إذا" + عبارة الشرط فعلها ماض (نمت).

---

(1) : المرجع السابق. ص186.

و جملة جواب الشرط (كلي لحمي) فعلها ماض أيضا (كلي).

أما الأساليب الخبرية فهي الغالبة في القصيدة، ذلك لأن الشاعر في موقف يحدثنا فيه عن مأساة وطنه الحبيب، و يصف لنا ما يعاني من ألم و معاناة كما في الأبيات الأولى:

عيونك، شوكة في القلب

توجعني .. وأعبدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

وإذا كان كثير من هذه الأخبار دالا على الحسرة و الأسى:

رأيتك في المواقد .. في الشوارع

في الزرائب ... في دم الشمس

رأيتك في أغاني اليتم و البؤس !

4.2.التقديم و التأخير في القصيدة:

نلاحظ من خلال التأمل في القصيدة ، أن الشاعر استخدم التقديم و التأخير فيها، فالأصل في ترتيب عناصر الجملة الفعلية، هو أن يأت الفعل أولا، ثم الفاعل ، و يليه المفعول به، ثم المكملات الأخرى كالنعت و الحال ...، و الأصل في ترتيب عناصر الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ على الخبر.

إلا أن الشاعر و لأسباب بلاغية، تتصل بأداء المعنى، وطرق التعبير، قد قدم ما حقه التأخير:

و يجعل حاضري غدها

« المفعول به (حاضري) قد تقدم على الفاعل (غدها)، و لهذا فائدة شعرية تظهر من خلال العناية بالحاضر و الإعلاء من شأنه على الرغم من إيلامه و وجعه ومأساته، إلا أنه حاضر يحظى بقيمة خاصة » [1].

تقديم اسم " كان " عليها .

كلامك كان أغنية و الأصل : كان كلامك أغنية

ثم تقديمه للفاعل (كلام) على الفعل (طار)

كلامك ، كالسنونو طار من بيتي

وتقديمه للظرف (وراء) و ا لأصل تأخيره:

وراءك حيث شاء الشوق

و نفس الشيء في البيت 21:

و فوق سطوح نكبتنا، سنعزفها

و الأصل: سنعزفها فوق سطوح نكبتنا، فقد قدم الظرف (فوق) على الفعل والفاعل (سنعزفها) .

و نجده أيضا يبدأ بالفاعل و يؤخر الفعل :

رحيلك أصدأ القيثار ... أم صمتي ؟ !

والأصل : أصدا رحيلك القيثار

ثم عدم مراعاته للترتيب في الجمل الاسمية كتقديم الخبر في :

و قشر البرتقال لنا . و خلفي كانت الصحراء !

قدم خبر كان على اسمها (الصحراء) و الأصل ، كانت الصحراء خلفي .

(1) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق. ص223.

إلى جانب تقديم ما حقه التأخير في البيت 45:

على قلبي ، يقوم الباب و الشباك و الاسمنت و الأحجار !

تقدمت شبه الجملة (على قلبي) المتكونة من (جار ومجرور) على الفاعل (الباب) وأصلها:

يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار على قلبي

نفس الشيء في البيت 61 :

من رموش العين سوف أخيط منديلا. قدم شبه الحملة (من رموش العين) والأصل:

سوف أخيط منديلا من رموش العين

و أخيرا تقديمه لخبر (كان) على اسمها :

فلسطينية كانت و لم تزل

5.2.طريقة بناء الجمل :

الأبيات مرتبطة في المعنى، ونلاحظ نوع من الترابط بين الجمل فتكون الثانية معطوفة على الأولى وقد استخدم الشاعر أدوات الوصل: الواو،الفاء، السين،و مادام، و أينما، و كيفما، و لام التعليل، وإذا و ما ،ويظهر أن "الواو" هي الأداة الرئيسية المستخدمة في هذه القصيدة فقد ظهرت "37" مرة، في حين الفاء ظهرت 4 مرات والسين 3 مرات وظهرت "مادام" مرتين والأدوات "أينما" و"كيفما" و"لام التعليل" كل واحدة منها ظهرت مرة واحدة .

«واتكأ درويش على نحو رئيسي في ربط عرى النص وجملة على "الواو" » [1] كما سبق:

توجعني وأعبدها

(1) : المرجع السابق. ص238.

و أحميها من الريح

و أغمدها وراء الليل والأوجاع

أما الأدوات الأخرى فاستعملها مرات قليلة من مثل :الفاء، والسين، و مادام و أينما، و كيفما و لام التعليل.

و ثمة أدوات وصلية أخرى من مثل الإحالة، والإحالة الغالبة على القصيدة هي الإحالة الضميرية المتكئة على ضمير الغيبية، حيث ظهرت 26 مرة، أما الإحالة الموصولية، ظهرت مرة واحدة في البيت 110 :

من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوان

و عليه فقد أسهمت "الإحالة" في ربط عرى القصيدة، يتضح ذلك من خلال الأمثلة الآتية:

توجعني (هي)،وأعبدها (ها)، وأحميها(ها)، وأغمدها(ها)،وجرحها(ها)، وغدها(ها)، أعز(هي)، ...

فهذه الضمائر جعلت الجمل تتماسك معا، مما حقق الاتساق النحوي في النص.

أما الحذف، والذي هو أيضا من أدوات الاتساق النحوي، ظهر في أبيات من مثل:

رأيتك عند باب الكهف...عند النار

معلقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك

رأيتك في المواقد... في الشوارع

في الزرائب... في دم الشمس

رأيتك في أغاني اليتم والبؤس ؟ !

رأيتك ملء البحر والرمل

فيظهر لنا بوضوح «كيف أن كل فراغ بنيوي، إنما هو محيل على العنصر المفترض "رأيتك"، وعليه تحقق هذه الإحالة بالحذف ضربا جليا من الاتساق النحوي » [1].

3.المستوى الدلالي:

أ- معجم محمود درويش:

لمحمود درويش معجمه الشعري الخاص به بين الشعراء المحدثين، ودراساته لها مؤشرات فنية وتاريخية تدل على رحلته الشعرية الخصبة.

و من أهم ما يتميز به معجمه الشعري :

- الثراء، فالحصيلة اللفظية التي بنى عليها شعره غنية و وفيرة: كما و كيفا.

-«جعل محمود درويش شعره منذ البداية تعبيرا عن معاناة الشعب الفلسطيني والعربي وطموحاته من أجل الخلاص من الواقع المرير تحت وطأة الاحتلال وكان شعره و لا يزال مرآة للثورة الفلسطينية التي يحركها هذا الواقع يوما بعد يوم » [2].

و استدعى ذلك استخدامه ألفاظا و عبارات توزعت على حقول وموضوعات متشعبة.ففي دواوينه الأولى(أوراق الزيتون) و(عاشق من فلسطين) و(آخر الليل) نلاحظ استخدام عبارات هي بمثابة صرخات محتدمة من شاب يعيش في وطنه غريبا، « لذلك اكتظ معجمه اللغوي الشعري بمفردات البيئة الفلسطينية والواقع اليومي: كالقرية، والكوخ، والزيتون، والسنابل، والسلاسل ونحوها، أو بألفاظ تستدعي الماضي وتذكر به كالعصافير، والرمال،والمجد...الخ » [3].

---

(1) : المرجع السابق. ص241 .

(2) : محمد العبد: اللغة و الإبداع الادبي. ص150.

(3) : المرجع نفسه. ص150.

فأدى ذلك ب"درويش" إلى بذل جهد لغوي عظيم تجسد في :محاولة تنويع الألفاظ إلى جانب خلق مجازات لغوية مبتكرة كمزاوجته بين المادي والمعنوي مثل: ضوء المصابيح، عتبتنا الخريفية، شظايا الصوت.

ثم في مرحلة أخرى عانى فيها "محمود درويش" السجن والتعذيب، فتشابك نسيجه اللغوي والمعجمي على نحو فريد عل نحو ما نجد في قصيدة (تحد):

شدوا وثاقي

وامنعوا عني الدفاتر

و السجائر

وضعوا التراب على فمي

فالشعر دم القلب...

ملح الخبز...

ماء العين...

يكتب بالأظافر

و المحاجر

و الخناجر

سأقولها

في غرفة التوقيف...

في الحمام...

في الإسطبل...

تحت السوط...

تحت القيد...

في عنف السلاسل ...

مليون عصفور

على أغصان قلبي

يخلق اللحن المقاتل [1].

في مثل هذا النموذج نكتشف بعض الألفاظ المتداولة بكثرة في شعر "درويش": الدم، العين، الخناجر، السلاسل، اللحن، الوطن، الموت، النار، الأرض، الحلم، المقابر...

ثم نجد "محمود درويش" في مرحلة أخرى يستخدم لغة بسيطة وهذا في قصائد سميت ب: (قصائد الموقف) لأن الشاعر يكون شخص عادي ينقل لنا موقفا معينا بلغته اليومية، مثل ما نجده في قصيدته (بطاقة هوية). أما قصائده (العصافير تموت في الجليل) و (حبيبتي تنهض من نومها) و (أحبك أو لا أحبك)، كلها قصائد تصور لنا الجرح الفلسطيني، بل أضافت إلى ذلك تطورا ملحوظا في المعجم الشعري، « فاكتسبت كلمات كثيرة في معجمه دلالات رمزية جديدة، كالرمل و النخيل و الخريف. من ناحية أخرى تضاءلت مفردات مثل الدار و الطفولة و السلاسل ونحوها، لتبرز مفردات أخرى كالموت و الحب و المدينة »[2].

و في ديوانه (محاولة رقم 7)، نتفاجىء بهذا الثراء الفادح لمعجمه الشعري،و نضج التشكيل الفني للقصيدة.

(1) : المرجع السابق. ص151.
(2) : المرجع نفسه. ص 152.

ب–حقول محمود درويش الدلالية:

« تتعلق الخيارات الدلالية بما يختاره الكاتب من مفردات داخل المعجم العام للغة، فمن الواضح أن أي كاتب لا يكتب بصفة اعتباطية و عشوائية، وإنما يختار كلمات معينة و تعابير محددة للدلالة على مقصوده» (1)

و رغم ثراء اللغة العربية، فإن الأدباء و الشعراء لا يستعملون ألفاظها دون وعي لفروقاتها كالفرق بين الحزن و الأسى، الحب و العشق، فهم يتساءلون في كل مرة : أي كلمة نختار للتعبير عن هذه الفكرة؟

إن معنى الألفاظ المفردة غالبا ما يكون عاما و غامضا، إلا أن هذا الغموض سرعان ما يتلاشى، إذا دخلت هذه الألفاظ في تراكيب معينة تحدد معناها و تخصصه. « و من هنا يتولد من المعنى المعجمي للفظ معنى آخر، يسميه سوفنسكي Souvinski بالمعنى الراهن أو الحالي» (2).

إن ما سبق يدل على أن للكلمات مستويين في الدلالة:

الأول: « مستوى الدلالة الذاتية، أي المفهوم المعجمي للكلمة الذي لا يتجاوز معناها الاصطلاحي المتداول.

الثاني هو مستوى الدلالة المكتسبة (مجازية كانت أم فرعية)، و يمكن أن تشير الدلالة المكتسبة إلى كلمة لها معنى مختلف حسب السياق أو لها رمز معين حسب المواضيع». (3)

–المجموعة الدلالية الأولى:

تضم الوحدات التي تشير إلى النور و الضوء و الشعاع:

---

(1) : بسام بركة . ماتيو قويدر . هاشم الأيوبي : مبادئ تحليل النصوص الأدبية. الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان - ط1. 2002. ص 114.

(2) : محمد العبد: اللغة و الإبداع الأدبي. ص.37.36.

(3) : بسام بركة. ماتيو قويدر. هاشم الأيوبي : مبادئ تحليل النصوص الأدبية .ص 118.

- النور: الضياء المستمد من الشيء المضيء، تقول أنار المكان وضع فيه النور، نوَّر، الصُّبْح تنويرًا ظهر نوره. والتنوير وقت إسفار الصّبح.. جاء اللفظ في سياقي الغزل و المدح [1]. كما جاء في قوله تعالى : « هو الذي جعل الشمس ضياء و القمر نوراً» [2].

- أما دلالتها في السياق فهي تشير إلى أن الشاعر، سيرى النور بعد الظلام الذي كان يعم أرجاء وطنه، و قوله : فلي وعد مع الكلمات و النور أن شعبه سينال الحرية عاجلاً أم آجلا و هو يعده بذلك.

- الضوء: ما كان من ذات الشيء من نور، تقول أضاءت النار و أضاءها غيرها، و ضاء المصباح يضوء وأضاء يضيء و الجمع أضواء. [3]

و في القصيدة الضوء الأولى (ضوء المصابيح) تعني نفس معنى الكلمة المعجمي، فالشاعر لم يخرج عنه.

و الضوء الثانية : (وضوء القلب و العين) : خرج الشاعر باللفظ من معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي، حيث أسند كلمة " الضوء " إلى "القلب و العين" و يقصد الإنسان الذي يرى حقيقة الاستعمار، فالحقيقة أضاءت قلبه و عينيه.

- الشعاع : ضوء الشمس المنتشر الذي تراه عند شروقها كأنه الخيوط إذا نظرت إليها، الواحدة شعاعة، تقول أشعت الشمس نشرت شعاعها، وشاع الشيء يشيع شعَّ يشع شعًا و شعاعًا إذا تفرق. [4]

و في القصيدة : رأيتك في شعاع الدمع و الجرح .

---

(1) : كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه. ج2 . دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع . القاهرة. ص 474.
(2) : يونس / 05
(3) : كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه. ص 475.
(4) : المرجع نفسه. ص 475.

فهذه العبارة هي صرخة محتدمة، فغزارة الدموع و عمق الجرح جعلت لكليهما شعاعًا بارزاً يراه كل من عانى الاستعمار و ويلاته.

-المجموعة الدلالية الثانية:

تضم الوحدات الدلالية التي تشير إلى الزمان: زمان، وقت، حين، أوان.. الخ

- حين : اسم كالوقت، يعني قدرًا مبهما من الزمان طويله و قصيرهُ،و الجمع أحيان و أحايين، تقول أحين بالمكان أقام به حينا، و حيَّن الشيء جعل له حينا[1].

و لم يخرج الشاعر في القصيدة عن هذا المعنى:

و أنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين.

أي نسي بعد زمن طويل أو قصير تلك الإثنينية بينه و بين معشوقه، فتوحدا في كيان واحد .

أما باقي الوحدات الدلالية فلم يستخدمها الشاعر في قصيدته .

-المجموعة الدلالية الثالثة:

و تضم الوحدات: الصيف، الخريف، الشتاء، الربيع، الشهر.

- الربيع: فصل من فصول السنة الأربعة بين الشتاء و الصيف، تقول: أربع القوم دخلوا في فصل الربيع أو أقاموا في المربع أي المترل الذي يترلون فيه زمن الربيع مثل المصيف و المشتى. [2]

- و في القصيدة: ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعية، و يقصد الشاعر هنا فصل الربيع لا شيئا آخر.

- الخريف: فصل من فصول السنة الأربعة بعد الصيف و قبل الشتاء، سمي بذلك لأن الأشجار

(1) : المرجع السابق. ص 484.
(2) : المرجع نفسه. ص 493.

و الثمار تخرف فيه أي تجتنى، و الخارف الذي يخرف الثمار أي يجتنيها. [1]

يقول درويش: فهاجر باب مترلها و عتبتنا الخريفية

و الخريف هنا يجسد الحقبة الزمنية التي يكون فيها موت الطبيعة عكس الربيع الذي يجسد مظاهر الحياة، و هي نفس دلالة اللفظ المعجمية.

–الشتاء: فصل من فصول السنة الأربعة بين الخريف و الصيف يكون فيه البرد، تقول أشتينا أي دخلنا في الشتاء، كما تقول أصفنا أي دخلنا في الصيف. و النسبة إلى الشتاء شتوي مثل صيفي.[2]

و يقول في القصيدة : و قفت، وكانت الدنيا عيون شتاء

ففي قوله : عيون شتاء، انزياح، فالشتاء دلالة الحياة و البعث بعد الموت و الدلالة تتكشف في انزياح " درويش" هذا التكشف عن مستقبل مشرق بالبعث بعد الفناء، و لم يخرج الشاعر بدلالة اللفظ إلى معنى مغاير.

–المجموعة الدلالية الرابعة:

تشير هذه المجموعة إلى أوقات اليوم و النهار و الليل وتضم: اليوم، النهار، الليل، الليلة، الأمس، الغد، الساعة.

–اللّيل: اسم للجزء الآخر من اليوم أو الظلام الذي يبدأ من غروب الشمس واستتارها إلى طلوعها مرة أخرى، وهو يقابل النهار، كما أن الليلة تقابل اليوم. و الليل جنس للواحد و منه قالوا ليلة تمييزا للعدد [3] ، قوله تعالى: « إن في خلق السموات والأرض و اختلاف الليل و النهار». [4]

---

(1) : المرجع السابق.ص .492.
(2) : المرجع نفسه. ص. 493.
(3) : المرجع نفسه.ص.497.
(4) : البقرة/ 164.

و في القصيدة و ردت كلمة " الليل " أربع مرات:

و أغمدها وراء الليل و الأوجاع أغمدها

فتحت الباب والشباك في ليل الأعاصير

وراء الليل و السور

محطمة، رأيتك في مقاهي الليل خادمة

دلالة اللفظة في القصيدة هي نفس دلالتها في المعاجم وإن ارتبطت بالمعاناة و الحزن و السهر و طول اللّيـــل في نص " درويش".

–الليلة: يعني اللفظ مدة الزمان التي تبدأ بغروب الشمس إلى شروقها مرة أخرى في مقابل اليوم، واللفظ مشتق من اللّيل فقالوا ليلة تمييزاً للعدد و الجمع ليالٍ. (1)

استعملت هذه اللفظة مرة واحدة، يقول محمود درويش:

و قلت لليلتي دوري !

–الغد: يعني اللفظ اليوم التالي الذي يأتي بعد يومك، تقول: غدا يغدو غدوا و غُدُوًّا فهو غادٍ جاء أو مشى في اليوم التالي، أو وقت الغداة أي أول النهار(2) ومنه قوله تعالى:« أرسـله معنا غدا يرتع و يلعب وإنَّا له لحافظون». (3)

يقول درويش : ويجعل حاضري غدُها

و اللفظ في القصيدة له نفس الدلالة في المعاجم .

–المجموعة الدلالية الخامسة:

(1) : كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه. ص 498.
(2) : المرجع نفسه . ص 500.
(3) : يوسف / 12.

و تشير إلى البرق و الرعد و السحاب المصحوب بهما.

–البرق : الخيط الوامض المضيء الذي يلمع في السماء و يكون مع السحاب، تقول: برقت السماء تبرق برقا لمعت بالبرق وجمع البرق بروق. (1)

يقول : من البرق الذي صكته أغنيتي على الصّوان

–المجموعة الدلالية السادسة:

تضم الكلمات الدالة على هيئات الريح و تمثلها الوحدات الدلالية التالية: نسيم، ريح، إعصار.

–الريح: نسيم الهواء المتحرك بين السماء و الأرض، و الجمع: رياح و أرواح. (2)

وفي القصيدة : وأحميها من الريح

يصور لنا درويش الريح عندما تعصف و تزعزع و ترمي بكل ما يقابلها لذلك فهو يحمي معشوقته منها.

إعصار: الريح الشديدة التي تهب و تثير غبار الأرض و تصعد به مستديرة في السماء، كالعمود و قد سمي بالزوبعة و قيل التي تهب و تثير سحابا ذا برق و رعد، واللفظ مشتق من قولهم عصر الثمار يعصرها عصرا استخرج أو استحلب ما فيها، والجمع أعاصير(3) ومنه قوله تعالى : « فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت». (4)

و في القصيدة : فتحت الباب و الشباك في ليل الأعاصير

تدل اللفظة على أن الشاعر لا ينعم بالهدوء و الطمأنينة فليله هو ليل أعاصير.

(1) : كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه. ص 518.
(2) : المرجع نفسه . ص 531.
(3) : المرجع نفسه .ص 534 .
(4) : البقرة / 266.

-المجموعة الدلالية السابعة:

تشير هذه المجموعة إلى الخالي و المتسع و القفر من الأرض إلى جانب الصحراء: الأرض، الصحراء.

-الأرض: الجزء الأسفل اليابس في الكون في مقابل ما علاك من السماء

و أحاط بك من الماء، و اشتقت العرب من اللفظ أفعالا منها تأرَّض بالمكان و استأرض أقام و لبث به، وأرضت الأرض تأرض أرضا إذا خصبت وزكا نباتها، و الأراضة الخصب و حسن الحال. [1]

يقول درويش : وكنت جميلة كالأرض ... كالأطفال.... كالفلّ

و طعم الأرض و الوطن

و هذه اللفظة جاءت في القصيدة بهذه الدلالة

-الصحراء : ما اتسع و استوى من الأرض في لين، و اللفظ مشتق من الصَّحَرْ بمعنى الوضوح و الانكشاف، لأن الصحراء فضاء لا يعجبه شيء و الجمع صحارٍ و صحراوات. [2]

يقول محمود درويش:

و قشر البرتقال لنا. و خلفي كانت الصحراء.

استخدم اللفظ كدلالة على الموت و الفناء

-المجموعة الدلالية الثامنة:

تضم الوحدات التالية: الحديقة، الجبل، الحجر، الرمل.

---

(1) : كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه. ص 542.

(2) : المرجع نفسه . ص 546.

الحديقة: الأرض ذات الشجر المثمر، و لا تكون حديقة إذا لم يكن عليها حائط أو ساتر، و اللفظ مشتق من قولهم حدق الشيء بالشيء و أحدق به استدار حوله. و كل أرض ذات شجر وخضرة إذا استدار أو أحدق بها حاجز فهي حديقة، و الجمع حدائق[1] ومنه قوله تعالى: « فأنبتنا به حدائق ذات بهجة». [2]

يقول درويش : وكنت حديقتي ، وأنا غريب الدار

و أنت حديقتي العذراء

تدل كلمة " الحديقة " هنا على الوطن، فهو غني بالأشجار المثمرة يشبه الحديقة الغناء.

- الجبل: اسم لكل وتد من أوتاد الأرض إذا عَظُم و طال، و الجمع جبال و أجبال و أجبل. [3]

و في القصيدة: رأيتك في جبال الشوك، لم يخرج " درويش" عن المعنى السابق للفظ

-الحجر: الجزء الصلب الذي يقتطع أو يتفتت من الجبال و جمع القلة أحجار والكثرة حجارة. [4]

يقول درويش: لأقمار مشوهة وأحجار

يقوم الباب و الشباك و الاسمنت و الأحجار !

و اللفظ يدل على نفس المعنى المستخدم في المعاجم.

-الرمل: الذرات الناعمة المجتمعة كالتراب مع اختلاف اللون و الكثافة، و تكـــون في الصـــحراء، و الجمع رمال،و الرملة القطعة من الرمل و به سميت المرأة.[5]

يقول : رأيتك ملء ملح البحر و الرمل.

(1) : المرجع السابق. ص 556.
(2) : النمل / 60.
(3) : كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه. ص 561.
(4) : المرجع نفسه . ص 567.
(5) : المرجع نفسه . ص 576.

-المجموعة الدلالية التاسعة:

تشير إلى ما تجمع فيه الإنسان و أقام مع غيره وتمثلها الوحدات الدلالية التالية: الوطن، الدار.

-الوطن: المكان الذي يقيم فيه الإنسان مع غيره، تقول: وطن و أوطن و استوطن أرض كذا أي اتخذها وطنا أو موطنا، والجمع أوطان. (1)

و في القصيدة وردت اللفظة مرتين :

لم نتقن سوى مرثية الوطن !

و طعم الأرض و الوطن !

-الدار: الموضع المتحيز من الأرض تسكنه مجموعة من الناس، واللفظ مشتق من قولهم: دار الشيء يدور دورًا ودورانا و استدار وطاف بالشيء، وقيل: سمي المكان بهذا اللفظ لكثرة حركات الناس و دورانهم فيها، الجمع دور و ديار.(2)

و استخدم " درويش " اللفظ مرة واحدة:

و كنت حديقتي و أنا غريب الدار

-المجموعة الدلالية العاشرة:

تضم الكلمات الدالة على: الماء، البحر.

-الماء: السائل اللطيف الشفاف الذي يسقط من السماء أو ينبع من الأرض ويحيا به الإنسان و الحيوان و النبات، و جمع القلة أمواه و الكثرة مياه. (3)

يقول درويش : رأيتك في خوابي الماء و القمح

(1) : المرجع السابق. ص 585.
(2) : المرجع نفسه. ص 586.
(3) : المرجع نفسه. ص 591.

وأنت الماء، أنت النار !

تكررت اللفظة مرتين في القصيدة و دلالتها لم تخرج عن معناها في المعاجم.

–البحر: الماء الكثير ملحًا كان أم عذبًا و غلب الاسم على المالح من الماء، و الجمع بحور و بحار وأبحر. [1]

يقول : رأيتك ملء ملح البحر والرمل

–المجموعة الدلالية الحادية عشر :

و تضم الوحدات الدلالية التالية: الشوك، النخل، الخضرة.

–الشوك : ما دق و صلب من النبات مثل الإبر يؤذي الإنسان إذا نفذ إلى جسده و الواحدة شوكة. [2]

و في القصيدة : رأيتك في جبال الشوك

جاء اللفظ ليدل على الحزن و الألم و المعاناة .

النخل : شجر التمر و الواحدة نخلة، و اللفظ مشتق من قولك، نخل الشيء ينخله نخلا صفاه واختاره، و انتخلت الشيء استقصيت أفضله، و النخل الشيء المصفى والمختار وكأن النخل بهذا المعنى المختار و المفضل من الشجر لقيمة ثمره الكبيرة[3]، لقوله تعالى : « فأنبتنا فيها حبا وعنبا و قضبا و زيتونا ونخلا».[4]

يقول محمود درويش: وأنت كنخلة في البال.

شبه معشوقته بالنخلة لقيمتها الكبيرة عنده.

---

(1) : المرجع السابق. ص 608.
(2) : المرجع نفسه . ص 632.
(3) : المرجع نفسه. ص 653.
(4) : عبس / 29.

-الخضرة: لون النبات اليانع تقول: اخضر الشيءُ يخضُّر فهو أخضر و هي خضراء. [1]

و يقول كذلك : لماذا تسحب البيارة الخضراءْ

تبقى دائما خضراء

و تبدو قيمة الصفة اللونية هنا في خلق دلالات غير مباشرة، فالاخضرار رمز البركة و البهجة و النماء والتجدد و تتجلى قيمتها الأسلوبية في جعل لغته الشعرية لغة رامزة موحية.

-المجموعة الدلالية الثانية عشر :

تشير هذه المجموعة إلى أشكال المسكن و البناء وتضم: البيت، الباب، الجدار.

-البيت: المكان الذي يسكن أو يبيت فيه الإنسان مع غيره و اللفظ مشتق من قولك بات بالمكان يبيت بيتا و بياتا ومبيتا أدركه الليل به، و الجمع بيوت وأبيات. [2]

و يقول : كلامك، كالسنونو، طار من بيتي

خذيني لعبة ... حجرًا من البيت

مسا ربه إلى البيت

لم يخرج " درويش" اللفظة عن معناها الحقيقي.

-الباب: مدخل المسكن ويكون مصنوعا من خشب أو غيره، والجمع أبواب و بيبان. [3]

و في القصيدة : بأنَّا مرة كنا ، وراء الباب اثنين !

فهاجر باب مترلنا وعتبتنا الخريفية

أدق الباب يا قلبي

---

(1) : كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه. ص 849.
(2) : المرجع نفسه. ص 693.
(3) : المرجع نفسه. ص 700.

يقوم الباب و الشباك و الاسمنت و الأحجار !

رأيتك عند باب الكهف.. عند النار

فتحت الباب و الشباك في ليل الأعاصير

ولكني أنا المنفي خلف السور والباب

تكررت اللفظة في قصيدة " درويش" سبعة مرات، و قد وردت بمعناها الحقيقي، كما هي في المعاجم.

-الجدار: و لم ترد هذه اللفظة في قصيدة " درويش" .

-المجموعة الدلالية الثالثة عشر:

تشير إلى قطع من أثاث المسكن و تمثلها الوحدات الدلالية التالية، الصوان، المصباح.

-الصوان: ما يصون فيه الإنسان ملابسه وأشياءه و اللفظ مشتق من قولك صان الشيء يصونه صونا و صيانة حفظه. [1]، كما ورد في بعض المعاجم: الحجر الشديد الذي يقدح به.

يقول "درويش" : من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوان.

-المصباح : السراج ، و اللفظ مشتق من الصبح بمعنى أول النهار أو الصبحة بمعنى نور الصباح ،و الجمع مصابيح. [2]

و يقول أيضا : فيشعل جرحها ضوء المصابيح.

-المجموعة الدلالية الأخيرة:

و تضم لفظتي: النار، و السيف.

---

(1) : المرجع السابق. ص 705.

(2) : المرجع نفسه. ص. 706.

–النار: اللهب الذي ينبعث منه الحرارة والنور يكون به الإحراق و الإنضاج و التنوير و الجمع نيران.[1]

في القصيدة وردت اللفظة ثلاث مرات في:

وأنت الماء ، أنت النار !

رأيتك عند باب الكهف.. عند النار

نار أشعاري

استخدام هذه اللفظة يوحي بالألم و التوتر و العلاقة السلبية بين الأفراد .

–السيف: آلة على شكل عود من الحديد المصقول القاطع يحملها المقاتل في الحرب و الجمع سيوف وأسياف، تقول رجل سائف أي يحمل السيف.[2]

يقول " درويش" : سيوفا حين نشرعها

جاء اللفظ مصاحبا لكلمات الضرب و القتل من مثل: الدم، الموت، الأوجاع، الجرح، واستعمل " درويش" اللفظة معادلا دلاليا للتعبير عن الاقتتال و التضحية في سبيل الحرية.

مما سبق نلاحظ أن ألفاظ " محمود درويش" عموما منتقاة، تعبر عن أفكار و معان لديه، والشاعر المعاصر لا طالما كافح في الحصول على اللفظة المناسبة من جهة، وهو يكافح بالكلمة أيضا.

« و مما يجدر ذكره أن من كان له وطن مثل فلسطين و يحيق بشعبه ووطنه مخاطر... فكيف لا تملأ المعاني و الأماني قلبه ووجدانه؟ و إزاء ذلك فقد طغت المعاني الوطنية و الاجتماعية و الدينية والقومية على الشعر الفلسطيني». [1]

---

(1) : المرجع السابق. ص668.
(2) : المرجع نفسه. ص. 784.

أما لغة "درويش" فهي لغة متعددة المستويات ذات وظيفة تواصلية تعبيرية، يتضح ذلك في استعمال ضمير الجمع (نتقن، لملمنا، نزرعها، نعزفها)، إضافة إلى كسر نسق تراكيب اللغة، كأن يجعل الجملة الواحدة في سطرين أو ثلاثة، فالشاعر هنا قد فرض نفسه على اللغة، و لم يستسلم لسطوة كلماتها التي تحمل معاني لم يخترها هو لتكون في قصيدته.

و هذا المقتطف من ديوان " محمود درويش" مثال للتجديد في الشعر العربي شكلا ومضمونا:

-الخروج عن أوزان الخليل واقتضاب الأوزان .

-التفاوت المدروس لطول الأبيات .

-صور شعرية تعكس الواقع المعاش.[2]

-خلق استعارات خاصة: للتعبير المجازي في شعر " محمود درويش" دور كبير في التعبير الفني عن المعاني، ففضلا عن المزاوجات المجازية التي سبق وأن رأيناها، نجد استعارات خاصة التي ولدت من التجارب الفنية و الهموم الإنسانية: يشعل جرحها ضوء المصابيح، سترعها معاً في صدر قيثار، كانت الدنيا عيون شتاء... و قد تشكلت استعاراته على نار هذه التجارب القاسية.

إن الاستعارة عند "محمود درويش" لها خصوصية معينة، كونها مستمدة من رؤيته للأشياء وموقفه من قضايا وطنه، وآلام الإنسان العربي المعاصر و آماله.

و بذلك اكتملت في هذه القصيدة مختلف العناصر التي ميزتها و بعثت الإعجاب بها و بهذا الشاعر الأصيل الذي كافح من أجل أرضه و وطنه.

4.التكرار و قيمته الأسلوبية :

---

(1) : محمد عبد الله عطوات : الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من 1918 إلى 1986م. ص 606.

(2) : بسام بركة . ماتيو قويدر . هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية.ص. 221.

« يعد التكرار répétition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده – في صوره البسيطة و المركبة – على العلاقات التركيبية Syntgmatic relation بين الكلمات و الجمل. وهو يعد في علو معدلات تكراره- وسيلة بلاغية rhetorical device ذات قيم أسلوبية مختلفة». [1]

أما الألفاظ المكررة في القصيدة فهي: "أغمدها، جرح، العين، كلام، نسي، الصوت، ميناء، مفكرة، البرتقال، رأى، قلب، الباب، حجر، أنت، الماء، الليل، أغنية، نزرع السور، خذ، وجه، ضوء، البيت، فلسطينية، الكلمة، نار، خيول، الروم، أعرفها، أنا زين الشباب و فارس الفرسان، أنا ، وجع، وراء، خضراء".

فمثلا في قول " درويش ":

عيونك شوكة في القلب ... وأنسى بعد حين ، في لقاء العين بالعين... وكانت الدنيا عيون شتاء ... من رموش العين سوف أخيط منديلاً وأنقش فوقه شعرًا لعينيك... خذيني تحت عينيك ... وضوء القلب و العين... خذيني تحت عينيك ... فلسطينية العينين و الوشم...

إن تكرار لفظ "عين" في الجمل المبسوطة أعلاه ينطوي على إحالة معجمية، فكل مكرور يحيل على آخر إلى أن يتحقق الاتساق بين الجمل المنطوية على هذا اللفظ المكرور أولا، و من ثم يتحقق الاتساق بين جمل النص الأخرى وفقره المختلفة.

و تبدو قيمة التكرار هنا في إبراز أهمية الكلمة المكررة في السياق، و جعلها بمثابة (المركز) الذي يدور حوله الحديث.

(1) : محمد العبد: اللغة و الإبداع الأدبي. ص.128.

و قد تلعب الكلمة المكررة دور النغمة الأساسية، وتكرارها هنا جاء في بداية عدة جمل متوالية، من ذلـــك تكرار كلمة " فلسطينية":

فلسطينية العينين و الوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام و الهم

فلسطينية المنديل و القدمين و الجسم

فلسطينية الكلمات و الصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد و الموت

فتكرارات "درويش" تشكل لوحة عميقة الألوان، بعيدة الملامح « إن الأنماط التكرارية تتمحور في قصيدة درويش لتقدم مجموعة دلالات و إيحاءات تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنية ونفسية لـــدى الشـــاعر »[1]

فنجد تكرار الضمير المنفصل و المتصل في قوله:

وأنت الرئة الأخرى بصري

أنت أنت الصوت في شفتي

أنت الماء، أنت النار

و لشدة التواصل بين الشاعر و معشوقته صارت هي الرئة الأخرى التي يتنفس بها، أما الضمير المتصل (كِ) فيتجلى في قوله :

---

(1) : يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق. ص233.

رأيتكِ أمس في الميناء

رأيتكِ في جبال الشوك

رأيتك عند باب الكهف

رأيتك في خوابي الماء و القمح ...

و تكرار الضمير هنا مرتبط بالفعل (رأى)

و قيمة هذا التكرار تتمثل في تشكيل سلسلة خيوط متقاطعة، هدفها مجموعة دلالات عميقة عن نفسية الشاعر التي ملؤها الحنين للقاء و العودة إلى المعشوقة.

وهكذا يجعل الشاعر من طريقة كتابته وسيلة تجعلنا نشترك معه فيما يحس به، سواء باستخدامه للتكرار أو غيره من الطرق الأخرى.

5.المزاوجات المجازية :

يلاحظ المتأمل في قصيدة "عاشق من فلسطين" إلحاح الشاعر على خلق مزاوجات لفظية بين كلمات من مثل : "يشعل جرحها"، حيث اختيار الشاعر الفعل (يشعل)، و إسناده إلى (الجرح) هو تركيب متمفصل دلاليا .

ثم نجد من المزاوجات المجازية أيضا جمعه بين المجرد و المحسوس في قوله : عتبتنا الخريفية، الشفة الربيعية.

شظايا الصوت

شعاع الدمع و الجرح

وفيَّة كالقمح

ضوء القلب و العين

و طعم الأرض و الوطن

إلى جانب جمعه بين المحسوس و المحسوس:

صدر قيثار .

جبال الشوك .

و أخيرا جمعه بين المجرد و المجرد:

الأحلام و الهم.

الكلمات و ا لصمت .

إن مثل هذه المزاوجات، يؤدي إلى توسيع المعاني، وإبرازها وإخراجها من حقلها المألوف، و تبدو قيمة هذه المزاوجات المجازية في خلق دلالات متشعبة غير مباشرة، فتتجلى لنا صورة الإبداع في نقله لصفات وألفاظ من حقلها الدلالي إلى حقل يختلف تماما عن الحقل التي تنتمي إليه.

6.دراسة البعد الذاتي للنص:

« تخص الذاتية كل المؤشرات التي تفضح ذات الكاتب ورأيه داخل النص، و هي ضد الموضوعية أو الحياد، وأهم هذه المؤشرات النصية: الضمائر (المتكلم و المخاطب)، الظروف (الآن، غدا...) المفردات (أمي، وطني...) النعوت (رائع، ثري، جليل) »[1] .

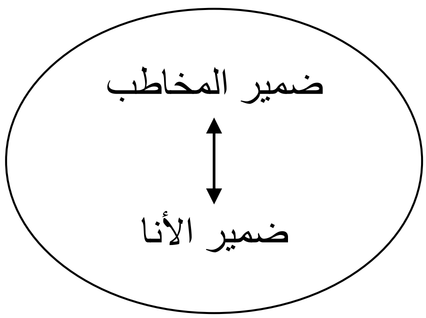
في القصيدة يوظف الشاعر ضمير المتكلم والمخاطب معاً، و بنى قصيدته على نسيج ضميري دائري ابتدأه بضمير المخاطب (عيونك)، وانتهى بضمير المتكلم (أنا) في البيت الأخير : أنا زين الشباب

(1) : بسام بركة. ما تيو قويدر . هاشم الأيوبي :مبادئ تحليل النصوص الأدبية . ص 126. 127.

و هذا البناء الأسلوبي للضمير، هو من المؤشرات التي أبرزت رأي الشاعر داخل نصه، حيث ساعده على احتواء الأحداث التي عاني منها شعبه، حتى أنه يتوحد مع ضمير الشعب، ضمير الأم، ضمير المحبوبة.

« فيتقولب ضمير المخاطب مع ضمير المتكلم (الأنا) في قالب واحد يصعب التفريق بينهما، وهذا التوظيف مقصود من درويش »[1]

ويمكن تمثيل هذا النسيج الدائري الضميري بالشكل الآتي :



في هذه الدائرة الإيديولوجية ينعقد تبادل تكاملي بين ضميري المخاطب و المتكلم، ليكتمل الالتقاء بينهما في الأخير بحيث يخرجان بصوت واحد.

« إن درويش في استخدامه لضمير الأنا مباشرة يعمل على تفريغ كامل شحناته العاطفية الصادقة ، من خلال ربط الضمير بالاسم و تقديمه أحيانا كثيرة، للضمير على الاسم، و هذا المنحى الأسلوبي يؤكد رغبة

(1) : يوسف أبو العدوس :الأسلوبية الرؤية و التطبيق . ص 235.

الشاعر في استمرارية التجربة العشقية ورفضه الاستسلام لما يتوافر في التصريح بضمير المتكلم مـــن تحقيـــق وجودية شخصية لذات الشاعر، فأنا زين الشباب، وأنا محطم الأوثان، وأنا فارس الفرسان ... ».[1]

و من المؤشرات أيضا التي تفضح ذات الكاتب و رأيه الخاص داخل النص اســتخدامه الظــروف: وراء، فوق، أمس، تحت، وهي كلها تدل على مكان و زمان المتكلم.

إلى جانب توظيف الشاعر لمجموعة من المفردات: الأرض، الوطن، الأم مما يظهر لنا تعلقه بموضوعه.

وأخيرا تعليقات الشاعر اللاموضوعية من مثل : جميلة، أغلى، أعز، كدليل واضح على استحسانه لما يتكلم عنه.

كل تلك المؤشرات السابقة كشفت لنا البعد الذاتي للقصيدة و حققت وجودية شخصية الشاعر داخلها.

إن الأسلوبية البنيوية تسعى إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النصوص الأدبية،و هذا يعني أن النص الأدبي يخضع لعدة مستويات،و الأسلوبيين البنيـــويين يرصـــدون في النصوص الوحدات التي شكلت تناميه،فيظهرون مكوناته الجمالية و غنى دلالاته من خلال تضافر أساليبه.

و إبراز غنى الدلالة يخضع إلى مستويات:

المستوى الصوتي،المستوى النحوي،المستوى الدلالي،إلى جانب التكرار و الاستعارة و غيرها،فتجمع كل تلك الأساليب و تكثيفها أعطاها قوة لافتة و ذلك ما سماه "ريفاتير" التضافر الأسلوبي.

---

[1] : المرجع السابق. ص 235.

– **دور المنهج الأسلوبي البنيوي :**

تحاول الأسلوبية البنيوية دراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية، و يرتبط مفهوم العلاقات بمفهـــوم اللغة نفسها عند الأسلوبيين البنيويين، على أساس أن اللغة نظام من العلاقات التي ليس للأجزاء خارجها أية هوية مستقلة ، وعلى نحو تصبح معه عناصر البنية بمثابة نقاط التقاء وظيفية لشبكة من العلاقات النسقية.[1]

و قد كان لنظرية "ميشال ريفاتير" التي ظهرت منذ سنة 1960 لتأسيس علم الأسلوب، اعتمـــادا علـــى مقولات: التضاد و القارئ النموذجي و السياق و التضافر، أهمية خاصة في إثراء مجال البحوث الأسلوبية، و قد عرض في تأسيس منهجه الأسلوبي البنيوي إلى رفض مقولة القاعدة الخارجية عـــن النصـــوص لعـــدم قابليتها للتحديد من جهة، و لعدم أهميتها في إبراز الأسلوب بشكل دقيق من جهة أخرى.

إن الإنجاز الذي تقدمه الأسلوبية البنيوية على المستوى النظري هو الانطلاق من دراسة الظاهرة الأدبيـــة و وقائعها الأسلوبية في النص ذاته، فهي ترى أن الأدب مهما تميز فهو يصدر عن رؤية يجمع شتاتها العناصـــر المكونة للنص و التي تشكل اللغة محورها الأساس.[2]

و "ريفاتير" قد نقل إلى النص نفسه علاقات المقارنة التحليلية، أي الداخل بدل الخارج، واعتمد على تصور الأسلوب باعتباره البروز التعبيري و التأثيري الجمالي.

و لا شك أن هذا المبدأ الذي أقامه "ريفاتير" لتحليل العناصر اللغوية الفاعلة في سياق النصوص،و الممارسات الفعلية للتأثير الأسلوبي في إطاره، يقدم إضافة هامة للنظرية و البحث الأسلوبي، فعلى أساسه يمكـــن تمييـــز أنماط مختلفة من التضاد ذات تأثيرات مختلفة. و « لم تعد القيمة الأسلوبية شيئا يضاف إلى الوحدات اللغوية

(1) : نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب. ج1.ص 90 .
(2) : المرجع نفسه. ص 91.

و يزينها، كما كانت في الدراسات البلاغية التقليدية، بل أصبحت كامنة في حركة هذه الوحدات وعلاقاتها نفسها »[1]

و من مميزات هذا المنهج الأسلوبي أن العناصر التي يتعين رصدها و تحليلها ماثلة في النص ذاته، ولا تتوقف على أحكام مسبقة.

فهذه النظرية تؤدي إلى وصف النص انطلاقا من الظواهر الافتة فيه.

بذلك أسهمت أبحاث "ريفاتير" في تطوير التطبيقات الأسلوبية نحو نظرية شمولية في النقد الأسلوبي الجديد ، كما خلصت النقد الأدبي من المقاييس الجمالية المعيارية التي تستند إلى أحكام قبلية .

– تأثير ريفاتير في الأسلوبيين العرب و الغربيين:

« أشار الدارسون العرب في دراساتهم الأسلوبية إلى الأسلوبية البنيوية و هم يسايرون في ذلك الباحثين الغربيين الذين صنفوا الاتجاهات الأسلوبية في دراساتهم».[2]

تنطلق الأسلوبية البنيوية في تأسيس مشروعها،كما سبق من مبدأ أن الألسنية وحدها غير كافية لتحديد خصوصية كل نص إبداعي،كونها تبحث في القواعد الجمالية العامة لهذه النصوص،و هذا ما دفع "ريفاتير" إلى توجيه أعماله نحو تحديد الخصائص الفردية في كل نص ،و من ثم فهو يلح على إيجاد معايير تساعد على التمييز بين الوقائع العادية و الوقائع الأسلوبية الكامنة في النصوص.

و الباحث "محمد العمري"« هو من المتأثرين بالأسلوبية البنيوية،إلا أنه يسميها "الشعرية البنيوية" أو "شعرية النص"،و مهمتها "اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي» .[3]

و بذلك استفادت الدراسات الأسلوبية العربية من المنهج البنيوي في دراسة الظاهرة الأسلوبية.

---

(1) : محمد عزام: الناقد الأسلوبي ميشال ريفاتير .من موقع: www.awu-dam.org

(2) : نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب. ج1.ص82.

(3) : المرجع نفسه. ص85.

إلى جانب ذلك فإن المنهج الأسلوبي البنيوي ينطلق من عنصر أساسي أغفلته المناهج الأخرى و هذا العنصر هو اللغة،كما يسعى إلى تحديد النصوص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب فيها، ليحقق بذلك انجازا استفيد منه و هو الانطلاق في دراسة الظاهرة الأدبية من النص ذاته.

« يكاد يقارب الناقد الأسلوبي إلياس خوري المنهج الأسلوبي البنيوي في دراساته النقدية،و هو يرى الكتابة النقدية محاولة للوصول إلى التحولات في جسد النص و التقاطها في لحظة حركتها داخل حركة جديدة» [1]

كما انه يركز على الداخل أو على بنية النص، هذه البنية هي نقطة التقاء جملة من العناصر المتفاعلة لتقدم لنا لوحة متكاملة توحد العمل الإبداعي.

و في أعمال عبد السلام المسدي،و محمد الهادي الطرابلسي،و موريس أبو ناضر و غيرهم خير دليـــل علـــى التأثر المباشر بالأسلوبية البنيوية. فاستطاعت بذلك أن تحقق انتشارها في الدراسات النظريـــة و التطبيقيـــة العربية « و حضورها بهذه الكثافة يؤكد جدارتها في ميدان النقد» [2].

أما في الدراسات الغربية فيتمثل تأثير "ريفاتير" في جعل الأسلوبية علما،و منهجا بنيويا قادرا علـــى دراســـة الظاهرة الأسلوبية انطلاقا من اللغة، فموضوع الدراسة عنده هو النص الأدبي الراقي « و هو ما يؤكد أهمية المنعطف الذي كان ليوسبيتزر يدفع إليه الدراسة لإخراجها من طرق البدايات حين كانت الأسلوبية دراسة لإمكانات اللغة التعبيرية لا صلة لها بالنصوص الأدبية» [3].

فكانت البنيوية في بادئ أمرها تعميم لهذه النظرية على باقي الظواهر الإنسانية « حتى غزت حقـــول علـــم الأجناس البشرية،و فلسفة العلوم،و كذلك مجالات النقد الأدبي،و إذ تبلورت البنيوية فلســـفة و نظـــرة في

(1) : المرجع السابق. ص91.
(2) : المرجع نفسه. ص91.
(3) : المرجع نفسه. ص84.

الوجود، بعد أن تغذت بإفرازات العلوم الصحيحة و لا سيما الرياضيات الحديثة،ثم عادت إلى منبعهـــا الأم اللسانيات فأحدثت فيها أطوارا جديدة و ربطت بينها و بين الأدب ربطا تبين فيما سلف بعض ثماره »[1]

كما أن الأسلوبية البنيوية غمست نفسها في الحركة الأدبية، و ذلك بوضع اهتماماتها موضع التطبيق،

« و أصبحت كتاباتهم رمزا لمدرسة حية، زاوجت بين الدراسات اللغوية و النقدية، و أخصبت الفرعين في وقت واحد، و نتاجها من السعة بحيث لا يمكن الوقوف أمامه بالتفصيل»[2].

و بذلك جعلت الأسلوبيين فيما بعد يتفادون النقص الذي وقعت فيه مدرسة "بالي" التعبيرية، حين قصرت اهتمامها على اللغة المنطوقة، و دفعتهم بذلك إلى دراسة النصوص الأدبية المكتوبة.

(1) : المرجع السابق. ص84.
(2) :عبد الكريم الكواز: علم الأساليب مفاهيم و تطبيقات. ص101.

الخاتمة

لقد أفضت بنا هذه الدراسة التي أردنا من خلالها الكشف عن خصوصية التفكير الأسلوبي عند الباحث الأمريكي " ميشال ريفاتير" إلى استنتاج أن البنيوية التي رفع شعارها الكثير من الباحثين لا تزال صالحة للبحث، فليس هناك مجالات معرفية محدودة للبحث دون غيرها، كما أن الفكر النقدي يتجاوز و لا يموت، وذلك كرد على الذين يقولون بأن البنيوية قد طواها الزمن ومضى عليها حينًا من الدهر أصبحت فيه عديمة النفع.

فمن خلال هذا البحث انتهى بنا الفصل الأول إلى القول أن المفاهيم التي أرساها ريفاتير تتقارب مع المفاهيم التي نشأت مع عبد القاهر الجرجاني و غيره

و لعل ذلك يدفعنا إلى إعادة النظر إلى كبار النقاد العرب، الذين يمكن اعتبارهم مجددين في عصرهم و في العصور التالية، إذ أن في تحليلاتهم و تنظيراتهم ما يتفق مع الدراسات الأسلوبية الحديثة.

و في الفصل الثاني : عرضنا إلى الإرهاصات الأولى التي تمخض عنها الفكر البنيوي و من ذلك أفكار اللغوي " دي سوسير"، فالأسلوبية البنيوية تعد امتدادًا لآرائه التي تكمن في التفرقة بين اللغة و الكلام، والتي طورها " بالي" فيما بعد و أكملها البنيويون المعاصرون، فكانت جملة تلك المدارس التي تطرقنا لها بمثابة معين لباحثنا الأسلوبي "ريفاتير"، حيث استقى مفاهيمه ومبادئه منها فشكلت أصول تفكيره الأسلوبي.

و ارتأينا أن نختم هذا الفصل بملخص لجملة ما أخذه "ريفاتير" من المدارس النقدية السابقة، قصد الإيضاح أكثر لمن لم يستطع التعرف على القضايا التي استفاد منها من تلك المدارس.

وحتى لا يبقى بحثنا رهين النظرية و التجريد عمدنا في الفصل الثالث و الأخير إلى تطبيق أسس نظرية "ريفاتير" الأسلوبية على خطاب أدبي يرتبط بحياة الأفراد ومشاكلهم و يتمثل في قصيدة

"محمود درويش" (عاشق من فلسطين). وهذا بعد التعريج على كل أداة إجرائية اقترحها "ريفاتير" في التحليل الأسلوبي بالشرح و إعطاء تعريف بسيط لها.

و مما يلاحظ من خلال هذا البحث أن المناهج النقدية تستفيد من بعضها البعض، و أحيانا دون ذكر ذلك حتى.

كما يتضح مما سبق أيضا أن "ريفاتير" تناول عدد كبير من القضايا الهامة بإسهاب إلا أننا لم نوردها كلها، و اقتصرنا على تحديداته الأسلوبية البالغة الأهمية

و التي أثرت على المدارس الأسلوبية قديما و حديثا.

و مما يورثه البحث من نتائج أيضا:

* تحقق الأفكار التي قالها هذا الناقد الأسلوبي و القدرة على ترجمتها إلى الواقع النقدي، وقلبه للمفاهيم الرائجة بأفكاره التي اعتبرت بمثابة المنارة التي تهدي الباحثين.

* اقتراب مفاهيمه من المفاهيم البلاغية القديمة، لفت انتباهنا بشدة إلى تراثنا النقدي الذي قد يحتاج إلى رؤ**ية** جديدة تختلف عن الرؤية القديمة على اعتبار أن النصوص الأدبية يتحكم فيها المسار التاريخي.

* كما أن هذا البحث بين لنا المدى الخطير الذي وصل إليه "ريفاتير" مما جعله يتبوأ مكانة مرموقة في الدراسات الأسلوبية، إذ أننا لا نتصفح كتابًا، إلا و عثرنا على شخصية "ريفاتير" منتشرة في أبوابه، و صفحاته، توافقا أو اعتراضًا.

وهذا البحث قد لا يف بكل الجوانب التي عرضها " ريفاتير" و لكنني حاولت تتبع بعض ما قيل عن هذا الناقد الأسلوبي الكبير، ورصد أرائه بكثير من الاهتمام

و الترصد.

و كنتيجة أخيرة لهذا البحث: أن رؤى "ريفاتير" النقدية تختلف عن الرؤى و الأفكار السائدة، و هي تحتاج إلى مراجعة و إعادة النظر، فدراساته لم تتناول بالشكل الذي تستحقه و قد يدعونا هذا البحث إلى بحوث مماثلة لا تقف عند ما سبق فقط، بل تتعمق في دراسة كل جانب من آرائه ، فتلك تشكل مواضيع جديدة، قابلة للبحث مستقبلاً.

و بعد هذا لا يسعني إلا حمد الله و الثناء عليه بما يسر وهدى و إعانته لي في إنجازه هذا البحث المتواضع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

-القرآن الكريم

أولا– المصادر:

أ)– باللغة العربية:

1. محمود درويش: ديوان محمود درويش.دار العودة. بيروت. ط12. 1987 .

ب)–باللغة الأجنبية:

2. Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. présentation et trad de Daniel Delas. ed Flammarion. Paris. 1971.

3. Michael Riffaterre: La production du texte. collection poétique seuil. 1979.

ثانيا –المراجع:

4. أحمد العشيري محمود: الاتجاهات النقدية و الأدبية الحديثة. دليل القارئ العام. ميرت للنشر و المعلومـــات. القاهرة. ط2 . 2003.

5. أبو العدوس يوسف: الأسلوبية الرؤية و التطبيق. دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة. ط1 .2007م.

6. البدراوي زهران: أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث.دار المعارف. القاهرة.1982.

7. بركة بسام.ماتيو قويدر.هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية.الشركة المصرية العالمية لونجمان.ط1. 2002.

8. بركة فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع و النشر.ط1 .1993م

9. بلعيد صالح: نظرية النظم. دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع. بوزريعة. الجزائر.2004.

10. بن ذريل عدنان : اللغة و الأسلوب . مراجعة و تقديم: حسن حميد. دار مجدلاوي للنشر و التوزيع. الأردن. ط2 . 2006م.

11. بوجادي خليفة: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم. بيت الحكمة للنشر و التوزيع. العلمة. الجزائر. ط1 .2009.

12. بوحوش رابح: اللسانيات وتحليل النصوص. عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع. ط1. 2007.

13. بوحوش رابح: البنية اللغوية لبردة البوصيري. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون . الجزائر.

14. بوقرة نعمان: محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة .منشورات جامعة باجي مختار.عنابة.2006.

15. جيرو بيير: الأسلوب و الأسلوبية. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء القومي.لبنان.

16. حجيج معمر: إستراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأصيل و التنظير و التطبيق) . دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع .عين مليلة.2007م.

17. حسام الدين كريم زكي: التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه . دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع.ج2. القاهرة.

18. حمو الحاج ذهبية: لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب. منشورات مخبر تحليل الخطاب . جامعة مولود معمري تيزي وزو.دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع.

19. سانديرس فيلي: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ترجمة: خالد محمود جمعة. دار الفكر .دمشق. ط1. 2003م.

20. ستروك جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. ترجمة: محمد عصفور. المجلــس الــوطني للثقافة و الفنون و الآداب.الكويت.1996.

21. السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع.ج1. بوزريعة. الجزائر.

22. السد نور الدين: الأسلوبية و تحليل الخطاب. دار هومة للطباعة و النشر و التوزيــع. ج2. بوزريعــة. الجزائر.

23. شبل الكومي محمد: المذاهب النقدية الحديثة. مدخل فلسفي. الهيئة المصرية العامــة للكتــاب . 2004.

24. ضيف شوقي: البلاغة تطور و تاريخ. دار المعارف.القاهرة.ط6 1983.

25. عبد الجليل عبد القادر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفاء للنشر و التوزيــع . عمــان الأردن .ط1 .2002.

26. عبد المطلب محمد: البلاغة و الأسلوبية. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان .مصر. ط1. 1994.

27. العبد محمد : اللغة و الإبداع الأدبي: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي. ط2. 2007م.

28. عطوات محمد عبد الله: الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصــر مــن 1918م إلى 1968م. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت.ط1. 1998م

29. عكاشة شايف: نظرية الأدب في النقد الجمالي و البنيوي في الوطن العربي. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون . الجزائر. ج3. ط 1994.

30. عزت أديب: أدب عربي معاصر.منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق.1979.

31. الغانمي سعيد: اللغة و الخطاب الأدبي. المركز الثقافي العربي.ط1. 1993.

32. غنيمي هلال محمد: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة.دارالعودة. بيروت. لبنان. 1973.

33. فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر. إفريقيا الشرق. بيروت.لبنان 2002.

34. الكواز عبد الكريم: علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات. منشورات جامعة السابع من أبريل. الجماهيرية العربية الليبية . ط1. 1426هـ.

35. محمود خليل ابراهيم:النقد الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. دار المسيرة.

36. محمود فتحية: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره. المؤسسة الجزائرية للطباعة.

37. مرتاض عبد الملك: في نظرية النقد. دار هومة. بوزريعة. الجزائر.2005.

38. المسدي عبد السلام: النقد و الحداثة . دار الطليعة للطباعة و النشر. بيروت. لبنان ط1. 1983.

40. المسدي عبد السلام: مباحث تأسيسية في اللسانيات . مطبعة كوتيب.تونس. 1997.

41. المسدي عبد السلام: اللسانيات وأسسها المعرفية. الدار التونسية للنشر.تونس.

42. المسدي عبد السلام: الأسلوب و الأسلوبية. الدار العربية للكتاب. تونس. ط2 .1982.

43. مولينيه جورج: الأسلوبية. ترجمة: بسام بركة. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع .بيروت.لبنان. ط2. 2006م.

44. ميشال شريم جوزيف: دليل الدراسات الأسلوبية.المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت. لبنان. ط1 .1984 م.

45. ناظم حسن: مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط1 ،1994.

46. ناظم حسن: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط1 .2002.

47. وغليسي يوسف: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية . إصدارات رابطة الإبداع الثقافية. الجزائر.2002.

48. يوسف أحمد: القراءة النسقية سلطة البنية و وهم المحايثة .الدار العربية للعلـــوم. بـــيروت. لبنان.ط1 .2007م

ثالثا-المراجع الأجنبية:

49. Dictionnaire Hachette encyclopédique. édition 2001.
50. Pierre Guiraud. la stylistique-7ème éd.

رابعا-المعاجم و القواميس:

51. ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت. ط1 .المجلد الأول. 1992.

خامسا-المجلات و الدوريات:

52. مجلة الأثر. أكاديمية محكمة تصدر عن كلية الآداب و العلوم الإنسانية. جامعة ورقلـــة. الجزائـــر.العـــدد الثاني.ماي 2003.

سادسا- المواقع الإلكترونية:

-طارق البكري: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير. إشراف: موسى ربابعة. من موقع:
alarab.com/article 4628www.diwan
-محمد القاسمي: الشعرية اللسانية و الشعرية الأسلوبية.من موقع:
www.aljalriabed.net
-محمد عزام: الناقد الأسلوبي ميشال ريفاتير.من موقع:
www.awu-dam.org

-هاشم ميرغني: النص عبر أسلوبية الانحراف. من موقع:

www.geocities.com

الفهرس

ملخص بالعربية

تروم هذه الدراسة إلى أن تقدم للقارئ تعريفا بالمدرسة الأسلوبية الأمريكية و واحد من أبرز أعلامها ألا و هو الناقد الأسلوبي :"ميشال ريفاتير" الذي طورت أبحاثه الدراسات الأسلوبية إلى جانب الإشارة إلى تأثيره الواضح في النقاد العرب و الغربيين.

إن الباحث في المفاهيم التي أرساها "ريفاتير" يجدها متقاربة مع المفاهيم التي أرساها من قبل "عبد القاهر الجرجاني"،مما يدفعنا إلى إعادة النظر في تراثنا النقدي بشيء من التمعن.

و الأسلوبية البنيوية لم تولد من العدم و انما كانت لها جملة من الإرهاصات الأولى من ذلك أفكار العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير" الذي يعتبر المؤسس و الرائد الأول للبنيوية اللغوية،إضافة إلى مجموعة من المدارس النقدية و التي تمخض عنها الفكر البنيوي.منها مدرسة الشكلانيين الروس،و حلقة براغ اللغوية،إلى جانب المدارس الأسلوبية بداية من المدرسة الفرنسية و المدرسة الألمانية و جهود العالم اللغوي "رومان جاكوبسون".

و حتى لا يبق البحث رهين التنظير فقط،ارتأينا تطبيق الأدوات الإجرائية التي اقترحها "ريفاتير" في التحليل الأسلوبي على خطاب أدبي يتمثل في قصيدة "محمود درويش"(عاشق من فلسطين) .

و مما يورثه البحث من نتائج:

_قابلية تحقق أفكار "ريفاتير" و القدرة على ترجمتها إلى الواقع النقدي.

_إضافة إلى المكانة المرموقة التي حظي بها في مجال الدراسات الأسلوبية، إذ أننا لا نتصفح كتابا إلا و عثرنا على شخصية هذا الناقد الأسلوبي منتشرة في صفحاته.

و في الأخير فإن الوقوف عند المبادئ الأساسية التي أرساها "ريفاتير" في مجال الأسلوبية ،و التمعن في أسس نظريته،يؤدي بلا شك إلى اكتشاف خصوصية تفكيره الأسلوبي لأن آراءه النقدية

تختلف عن الآراء و الأفكار السابقة و هي لا تزال في حاجة للبحث و إعادة النظر،و قد يدعونا هذا البحث إلى بحوث أخرى تتعمق في رصد آرائه بكثير من الاهتمام.

ملخص بالفرنسية

Cette étude aspire à présenter au lecteur une définition de l'école stylistique américaine et une présentation de l'un de ses illustres représentants, en l'occurrence le spécialiste de la critique stylistique, Michael Riffaterre, dont les recherches en stylistique ont influencé profondément les critiques occidentaux et les critiques arabes. L'analyste averti des concepts et des méthodes élaborés par Riffaterre ne manquera pas de remarquer des affinités certaines avec l'héritage critique et stylistique de Abdel Qaher Al Jurjani. Ce qui nécessite une révision et une réactualisation de notre patrimoine critique et culturel, à la lumière des apports critiques modernes.

La stylistique structurale n'a pas émergé du néant.

Des balbutiements ont vu le jour avec le fondateur de la linguistique moderne Ferdinand de Saussure, considéré à juste titre, comme étant le père des sciences mode du langage modernes. D'autres écoles linguistiques et critiques imprégnées de structuralisme, tels que les formalistes russes, le Cercle de Prague, l'Ecole sémiotique de Paris, l'Ecole allemande, et surtout les efforts du Célèbre linguiste Roman Jakobson, tous ces apports ont révolutionné la science moderne.

Afin de ne pas se limiter à l'activité théorique uniquement, nous avons jugé utile d'appliquer les théories au domaine critique qui nous préoccupé. Il s'agit d'appliquer l'analyse stylistique aux discours littéraires, à travers l'étude du poème de Mahmoud Darwich (Un amoureux de la Palestine) .

Nous avons jugé utile de procéder à une entreprise l'application de cette théorie pour en montrer la fécondité et la profondeur scientifique.

L'étude débouche sur l'examen des principes fondamentaux de la stylistique de Riffaterre et qui ont été à l'œuvre dans notre démarche critique pour l'élucidation du génie créateur darwichien. A la fin, nous esquissons les perspectives prometteuses qu'a pu offrir cette théorie novatrice et originale à la pensée moderne.